

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

SEPTEMBRE 1961



GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

1^{re} PÉRIODE — TOME LVIII

CENT TROISIÈME ANNÉE

112^e LIVRAISON

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Former Director, Institute of Fine Arts, New York University;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Honorary Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
A.-P. DE MIRIMONDE, Premier Président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris.
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, Worcester Art Museum, Worcester, Mass.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur honoraire du Rijksmuseum, Amsterdam;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
EDMOND SIDET, Inspecteur général de l'Instruction publique de France;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Keeper, National Gallery, London, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Associate Director, Fogg Art Museum, Harvard University, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

DEUX PRIMITIFS DU TEMPS DE JEAN LE BON

PAR GEORGES WILDENSTEIN

LE fonds Gaignières du Cabinet des Estampes est loin d'être épuisé, et bien des découvertes pourraient y être faites encore. Nous n'en voulons pour preuve que les deux reproductions de tableaux perdus que nous publions ici, l'un est cité mais non reproduit par Charles Sterling, l'autre semble inédit. Dimier, dans ses articles sur les Primitifs français parus dans la *Gazette des Beaux-Arts* entre 1936 et 1939, ne les cite ni l'un ni l'autre. Ils présentent cependant le plus grand intérêt, car ce sont les plus anciens primitifs français connus, comme on va le voir.



Le premier tableau était, du temps de Gaignières, conservé « dans la chapelle Saint-Michel dans la cour du Palais ». La chapelle en question, élevée pour la Confrérie des pèlerins de Saint-Michel-du-Mont-de-la-Mer en 1209, a été détruite en 1781 (Morand, *Histoire de la Sainte Chapelle*, 1792, p. 134, 137). Dans cette sorte de retable représentant le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, on voyait à genoux, à gauche, Blanche de Navarre présentée par saint Denis, à droite le roi Jean le Bon, et son fils le futur Charles V derrière lui, présentés par Saint Louis (fig. 1).

La date du tableau peut être trouvée approximativement par des éléments historiques : Jean le Bon est seul, sans femme ; il a donc perdu sa femme, Bonne de Luxembourg, morte en 1348, et n'a pas encore épousé Jeanne, fille de Guillaume XII, comte d'Auvergne, qui se mariera avec lui en 1349. D'autre part, nous voyons ici le

futur Charles V qui est né en 1337 et est représenté tout jeune. Le tableau date donc de 1348 à 1349². La présence de Blanche de Navarre est à retenir; il s'agit de la veuve de Philippe VI de Valois, belle-mère de Jean le Bon. Or, on n'oubliera pas que Blanche a été fiancée à Jean le Bon avant d'épouser son père, et qu'elle a gardé pour lui une grande affection.

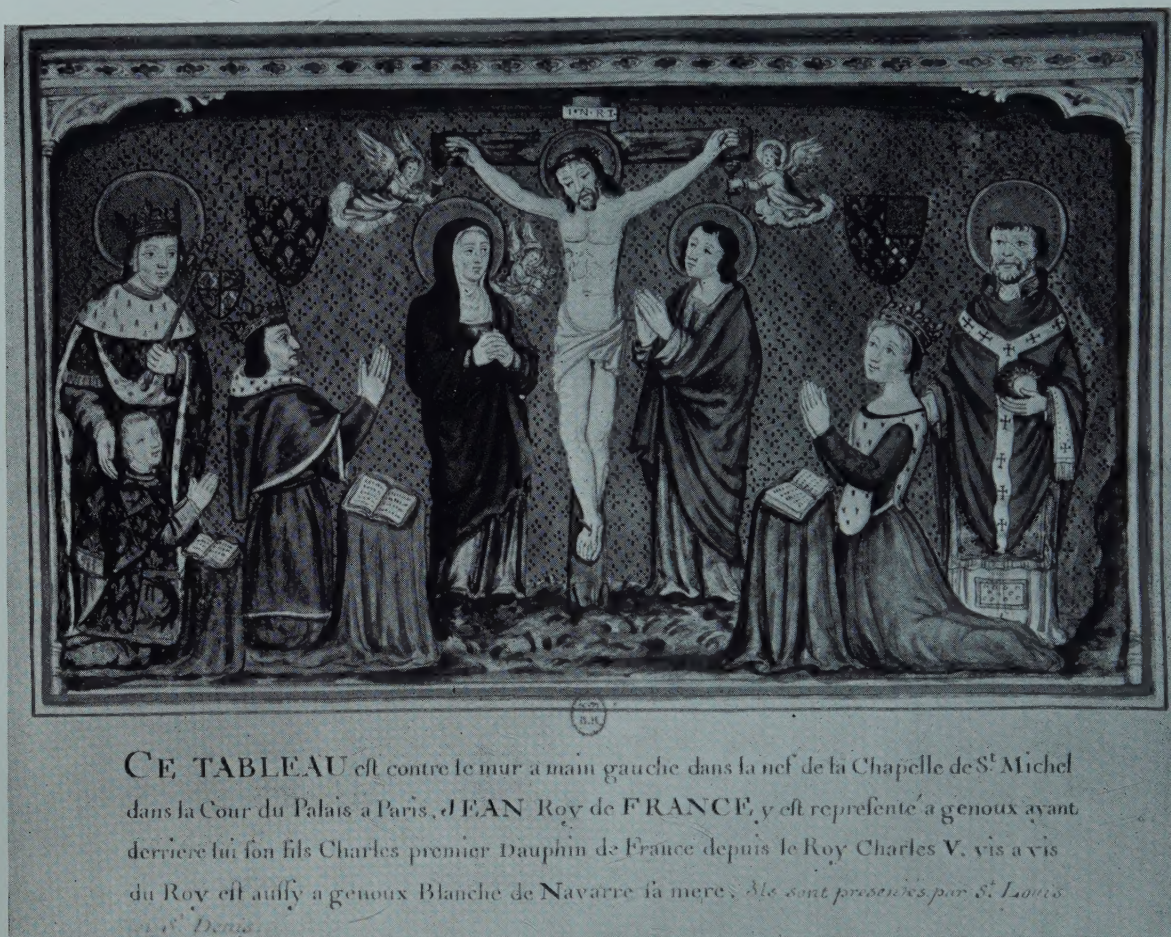


FIG. 1. — Crucifixion. Paris, B.N., Est. Phot. Mas.

Nous la retrouvons dans le second tableau qui, nous l'avons dit, n'est pas cité par MM. Sterling et Dimier ni par M^{me} Grete Ring. Il s'agit ici d'une sorte de diptyque que Gaignières vit fixé derrière l'autel de la chapelle Saint-Hippolyte de l'abbaye de Saint-Denis. Cette chapelle, une des sept du collatéral Nord, la première vers la chapelle où est le monument de Louis XII, a été « réparée » en 1689; Félibien note qu'on a ôté la cloison pour la remplacer par une grille, c'est ce que note aussi celui qui a complété la légende des dessins de Gaignières vers 1710. Le tableau a probablement disparu alors, car on ne le retrouve plus ensuite. Il représente sur un

des panneaux le roi Jean le Bon à genoux présenté par saint Denis (fig. 2); sur l'autre Jeanne de France qui a épousé Philippe III de Navarre et sa fille Blanche de Navarre dont nous avons déjà parlé, présentées par Saint Louis (fig. 3). Un panneau central, sans doute une *Crucifixion*, devait séparer les deux portraits de donateurs; peut-être ne s'agissait-il pas d'une peinture, mais d'une sculpture. Or, Félibien parle précisément, en décrivant la chapelle Saint-Hippolyte, de l'autel « orné de pyramides d'un goût gothique », et d'un « grand crucifix, présent de la Reine Blanche, seconde femme de Philippe de Valois, copie du fameux Crucifix de la ville de Lucques »; donc, les deux panneaux pourraient avoir été placés de chaque côté de ce *Sacro Volto*³.

Peut-on dater ces portraits? Le Roi Jean est encore une fois seul; l'œuvre est donc peinte après son premier veuvage (survenu en 1348), ou après le second (survenu en 1360) et avant sa mort (1364). Mais la Reine Blanche est là derrière sa mère Jeanne de France, fille de Louis X le Hutin, qui a épousé Philippe d'Evreux, couronné roi de Navarre en 1329, et qui est morte en 1349. Or, ici, elle vit, et l'année 1349 nous semble à retenir pour l'œuvre.

Blanche de Navarre avait fondé la chapelle Saint-Hippolyte à Saint-Denis; elle y a donné, nous l'avons vu, un crucifix monumental; elle y a fondé deux messes par jour et deux obits en 1372; elle y est enterrée en 1398 dans le même tombeau que sa fille Jeanne, morte en 1373 (Félibien, p. 286). Les deux panneaux y trouvaient donc leur place, et étaient certainement commandés par elle.

Les deux tableaux, celui de la Sainte-Chapelle et celui de Saint-Denis étaient donc presque contemporains; ils dataient des environs de 1348. Ils avaient le grand intérêt de représenter des portraits qui, à en juger par les reproductions de Gaignières, étaient réalistes. D'autre part, il se pourrait que ces deux tableaux soient du même peintre, on y trouve des habitudes très proches : la façon de placer le modèle, ou la figure de trois quarts notamment.

Ils ont, à juger par leur sujet, été commandés par la Reine Blanche. Celle-ci était d'une incroyable richesse, et elle s'intéressait vivement aux arts. On le voit par son testament (1396) retrouvé et publié par Léopold Delisle (*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XII, 1885, p. 1-64). Parmi ses deux cents legs distribués à des églises, des couvents, des particuliers, figurent de très nombreuses pièces d'orfèvrerie, de très beaux bijoux, des livres enluminés, des tapisseries. Mais, ce qui nous intéresse le plus ici, nous voyons qu'elle possède des tableaux; elle laisse à Notre-Dame d'Evreux « nos grans tableaux de la *Nativité de Notre-Seigneur* que nous avons accoutumé à faire mettre sur le grand autel de notre chapelle à Noël » (n° 38, p. 10); à la dame de Fontenay « qui demeure avec nous », des « tableaux de bois pains qui furent à la dame Bailleul » (n° 249, p. 34); à la dame de la Mote, qui semble sa dame d'honneur, « uns petitz tableaux rons pains que nous donna nostre fille la duchesse d'Orléans, où est paint *Paradiz et Enfer* » (n° 257, p. 34), ainsi que « uns tableaux pains, que nous mettons en notre clotet où il y a un *Crucifix* d'un costé et une *Annonciation* de l'autre » (n° 261, p. 34).



CETTE figure de JEAN Roy de FRANCE est peinte sur une cloison de bois derriere l'Autel de la Chapelle S^t Hypolite dans l'Eglise de l'Abbaye de S^t Denis, & qui fait la cloison de cette Chapelle du costé du Roy Louis XII. on l'a ostée depuis en & l'on y a mis une grille de fer. Il est présenté par S^t Denis.

FIG. 2. — Jean le Bon présenté par Saint Denis. Paris, B.N., Est. Phot. Mas.



CETTE figure de JEANNE DE FRANCE est peinte sur une cloison de bois derrière l'Autel de la Chapelle de S^t Hypolite dans l'Eglise de l'Abbaye de S^t Denis, vis à vis celle du Roy Jean, & à derrière elle BLANCHE de NAVARRE belle mere de ce Prince ayant espousé en 2^e nopces Philippes de Valois son pere.

Ant. de St. Louis

Voici donc trois panneaux qui se placent à l'origine de l'école de peinture gothique française, et qui montrent comment on peignait à Paris alors. Faut-il créer un « peintre de la Reine Blanche » ?, il faudrait l'étudier en fonction de manuscrits exécutés aussi pour elle.

G. W.

SUMMARY : *Two Early Masters of the time of John the Good*

Two reproductions of paintings of the earliest French masters have been found in the Gaignières legacy of the Cabinet des Estampes (B.N., Paris). One of them was in the Saint Michel chapel in the court of the Palais (Paris) the other in the Saint Hippolyte Chapel of the Abbaye de Saint-Denis. It has been possible to date these works as circa 1348, thus placing them at the origin of the French School of Gothic painting and "Primitifs Français".

NOTES

1. Le tableau est décrit et reproduit par Montfaucon (*Monumens de la Monarchie française*, t. II, p. 325 et pl. LV, n° 5).

2. M. Jean GUEROULT, *Le Palais de la Cité*, dans les *Mémoires de la Fédération des Sociétés ... de Paris et de l'Ile-de-France*, t. II, 1950, p. 189, suppose qu'il vient des appartements royaux abandonnés au xv^e siècle.

3. DOUBLET (*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, 1625, p. 326) signale aussi le Sacro Volto avec une Notre-Dame et un Saint-Jean. Il dit que dans la chapelle, sur trois colonnes, on voyait les statues de Philippe VI, de la Reine Jeanne et de la princesse leur fille : « Aussi leurs pourtraits dépeints au naturel contre la d'icelle chapelle, laquelle ils ont fondée ».

LA DÉCOUVERTE DE L'ITALIE PAR LES SOLDATS DE CHARLES VIII 1494-1495

d'après les journaux occasionnels du temps

PAR JEAN-PIERRE SEGUIN

PLUS de cent cinquante ans se sont écoulés, en France, entre la publication des premiers bulletins imprimés occasionnels (1488) et l'apparition des *gazettes* périodiques (1631). Un tel écart semble d'autant moins explicable qu'à l'origine même les conditions se trouvèrent réunies qui eussent permis, semble-t-il après coup, à un esprit ingénieux (ou génial) de franchir le pas d'emblée.

En effet, l'expédition entreprise par Charles VIII en Italie, en 1494 et en 1495, avait soulevé en France tant d'inquiétudes ou d'espérances, ou à tout le moins de curiosité que, dès le début, des imprimeurs de Paris, de Lyon et de Rouen, saisissant l'occasion eurent l'idée d'imprimer des bulletins d'information reproduisant les textes de correspondances variées, en provenance d'Italie¹. Le succès couronnant leurs efforts, ils multiplièrent les publications de ce genre. On connaît encore, conservées pour la plupart à un seul exemplaire, quarante-trois éditions, pour la période allant de septembre 1494 au 26 juillet 1495, dont onze imprimées entre le 9 mai et la fin de juillet 1495. C'est dire qu'à certains moments on dut vendre à Paris au moins un bulletin nouveau chaque jour.

On trouve de tout dans ces pièces : des textes très officiels comme des « correspondances particulières » avant la lettre, émanant de témoins obscurs, des échos glanés un peu partout, des chansons et des pièces de vers inspirées par l'actualité. La réalité observée sur le vif s'y mêle aux banalités, aux canulars et aux assertions



FIG. 1. — Lettre ornée figurant au titre de neuf occasionnels.
Bibliothèque Nationale, Paris.

de propagande; mais il n'est pas de texte, si médiocre ou si faux soit-il, auquel le fait, nouveau, de la publicité que lui assurait l'imprimerie, ne confère quelque intérêt. Ce sont les bulletins imprimés qui, pour une bonne part, formèrent cette force nouvelle : une opinion publique consistante déjà et mieux informée que naguère.

Nous avons déjà énuméré ailleurs² les principaux thèmes des bulletins et indiqué le parti qu'en pouvaient encore tirer des historiens. Ces thèmes sont nombreux, car la guerre menée par Charles VIII passionnait les Français pour bien des raisons : enjeu politique, incertitude de l'avenir, péripéties des combats, avec le côté « sensationnel » qui s'attache toujours à ceux-ci, renouveau de la vieille idée de croisade, etc. La campagne d'Italie, telle qu'elle ressort des bulletins, apparaît beaucoup comme une aventure, une partie jouée contre l'inconnu et dans cet inconnu intervenait pour une part la nouveauté relative du pays occupé, sur laquelle nous voudrions insister ici.

En fait, on a depuis longtemps admis que le grand bénéfice retiré par les Français de guerres militairement et poli-

tiquement peu heureuses, fut la découverte d'une civilisation raffinée, qui allait profondément marquer la leur. On a beaucoup écrit sur ces premiers contacts, annonceurs d'une révolution prochaine, dans le domaine de l'art en particulier; nous ne prétendons pas apporter ici de révélations nouvelles, mais seulement quelques précisions de détail.

Traditionnellement, les bulletins militaires restent axés sur leur domaine propre et les tableaux de mœurs n'y occupent guère de place. Il ne s'en trouve pas dans les pièces publiées avant la fin de février 1495, c'est-à-dire avant la prise de Naples (20 février). La ville s'était rendue sans combats et les Français y avaient reçu un accueil enthousiaste. Pour eux intervenait une trêve; ils allaient cesser de faire autre chose que marcher et se battre. Ils pourraient se laisser un moment séduire par des merveilles qu'ils n'avaient encore fait qu'entrevoir et par une douceur de vivre qui leur était jusqu'alors demeurée interdite.

Une pièce imprimée à l'occasion de l'entrée de Charles VIII à Naples témoigne de ces sentiments³. On y lit d'abord le récit de la cérémonie, où l'accent est mis sur les richesses dont les Napolitains font étalage pour la circonstance : « Et apres vindrent les cinq lignees qui sont les gouverneurs et principaulx de la ville bien acoustrez a grans robes de veloux et damas qui avoient grans richesses sur eulx et leurs chevaux tous couvers de divers draps de soye jusques a terre... ».

On reconnaît là le style traditionnel des « entrées » ; mais voici qui est plus original : la peinture des scènes de la rue. Le narrateur, transporté par son sujet, laisse de côté les « clichés » habituels pour décrire tout ce que le spectacle offre d'inédit à ses yeux d'étranger : « Sensuyt de la belle ordonnance faicte en ladicte cite en bref et pource que je ne scay pas le langaige dud pays je laisse les mysteres qui furent jouez en plusieurs carrefours et autres grandes louenges que je nentendoie pas.

Et premierement.

Les rues estoient tendues si honorablement : qu'on ne pourroit estimer la grant richesse. Le Roy aloyt soubz ung pale [dais] dor frangee de frange dor et estoit porte de quatre chevaliers.

Item, devant toutes les maisons de renom avoit table ronde de vins grecz, vins brustques et vins de rosete, vins cuyts, vins muscadez et mervoisie, qui estoient si fors quilz eschauffoyent comme qui eust menge fortes espices ; les grandes tasses et vaisseaulx dor et dargent estoient tousjours rempliz de vins fres, et gettoit len le demeurant [restant] daucun, quant il avoit beu, abas en la rue tant qu'on marchoit parmy la rue par dessus les soliers dedens le vin.

Item, je veis chose nouvelle pois feuves bons à menger, serises et les grans grappes de verjus bien gros aux vignes. »

Le récit s'achève par une description de « La manière du soupper du Roy » : « Le Roy

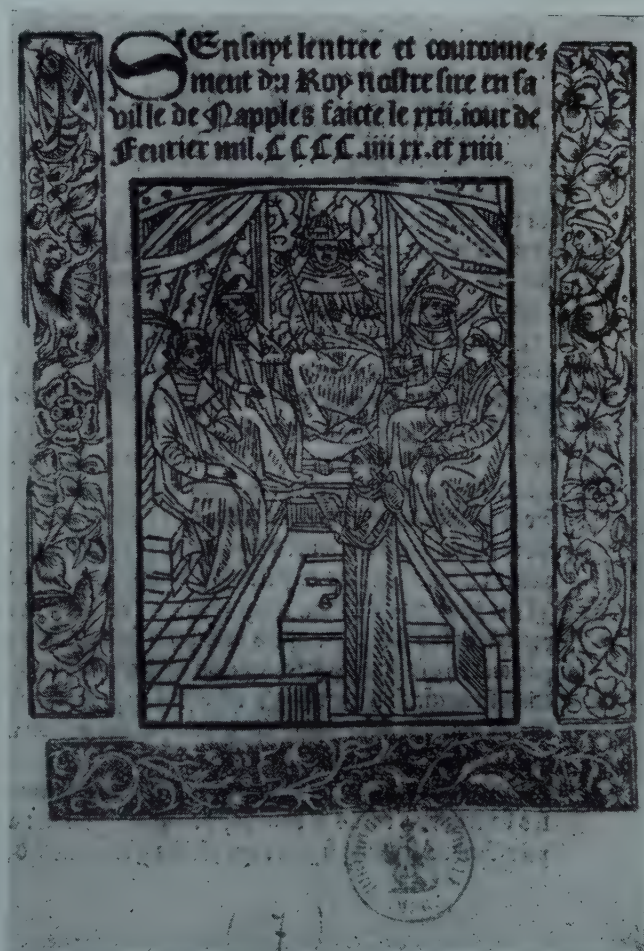


FIG. 2. — Page de titre d'un occasionnel de février 1495.
Bibliothèque Nationale, Paris.



FIG. 3. — Vue supposée de Naples en 1486. Bois figurant dans le *Supplementum Chronicarum*, livre III. Impression de Venise (Ex. enluminé conservé à la bibl. de l'Arsenal, Fol. H. 470). Phot. Rigal.

Cette illustration, ainsi que celle de la fig. 4, est aussi approximative que celle des occasionnels : dans le même volume, ce bois représente Raguse. On le retrouve dans l'édition de 1513, où il est censé figurer successivement les villes d'Ancône, Marseille et Chalcis en Eubée.

souppa au palais et la fut fait ung banquet merueilleux auquel banquet servoyent... les contes de cleremont, le duc de saulle et jusques au nombre de XII qui aportoyent jardins, oyseaulx, chasteaulx avec precieuses confitures et delicieuses. Au milieu de la salle avoit ung buffet qui fut donne au Roy ou y avoit linge non pareil de degre en degre et y estoient les richesses dor et dargent qui appartiennent au buffet du Roy : aiguieres, bassins dor, escuelles, platx, pintes, potz, flacons, grans navires, coupes dor chargees de pierre-

ries, grilles, broches, landies, palletes, tenailles, souffles, lanternes, tranchois, salieres, cousteaux, chaudrons et chandeliers, tous dor et dargent. »

Un autre bulletin, reproduisant les textes de lettres envoyées de Naples au début du mois de mars, est en grande partie consacré à la description des « richesses et grans beaultez qui sont au chasteau de Capouenne [Capoue]. Et dun jardin qui est beau sur tous autres »⁴.

Le correspondant anonyme, qui, vraisemblablement, fait partie de l'entourage du cardinal de Saint-Malo, alors en mission à Florence, décrit d'abord les merveilles rassemblées dans le logement qui lui a été attribué : « ... Et de la nous en veinsmes logier cheuz ung conte des principaulx de la ville. Et apres disner veinsmes au chasteau de Capouenne qui est a l'entree de la ville belle maison de plaisance devant plusieurs autres; ou jay este trois nuys devant que le roy y arrivast. Et me deffendit mondseigneur le mareschal sur mon honneur que on ny feist aucune violence es biens qui y estoient. Et me bailla six archiers. A mon entree trouvay en deux caves deux cens pipes de vin le meilleur du monde. En une chambre trouvay bien troys ou quatre mille mors de chevaulx tous neufz de toutes sortes pendus et acoustrez le plus honnestement qu'on sauroit faire. Et apres me tiray en une autre grant chambre ou je trouvay de la vaisselle de cristal, de porcelaine, dalbastre, de jaspé : et de marbre a si grant quantité qu'on dit quilz avoient couste plus de dix mille ducatz. En une autre chambre trouvay tant de beau linge de table qu'on sauroit souhaictier. »

Le même correspondant raconte ensuite tout ce qu'il a pu entendre dire sur la précédente étape de Charles VIII, avant son entrée à Naples : « Avant que le roy

entrast en la ville il a couchie une nuyt a Poge royal [Poggio-reale] qui est une maison de plaisance que le roy ferrand et ses predecesseurs ont fait faire : qui est telle que le beau parler de maistre Jehan de Meun et la main de fouquet ne sauroient dire, escrire ne paindre. Elle est assise loing de la ville aussi loing que de tours au plesseis. Et depuis la porte de la ville jusques la on va par grans sentiers et allees de tous costez : environnee dorengiers et de romarins et tous autres arbres fructueux tant en yver que este a si grant quantité que cest chose

inestimable. Et est ledit jardin clos de murs en carre qui est a veoir autre que ne vous sauroye escrire en la vie d'homme. Et environ ceste maison sont les belles fontaines, les viviers plains doyseaulx de toutes sortes et estranges qu'on sauroit penser. Et de l'autre costé le beau parc : ou sont les grosses bestes a foison. La garenne de connins et de lievres. L'autre garenne de faisans de perdrix. Et semble que tout y soit fait par desir humain. Car par mon souhait ne d'homme vivant ne pourroit plus advenir a nature humaine. Et croy que cestoit toute la felicité des predecesseurs Roys. »

Une lettre de Charles VIII, datée de Naples, le 22 mars, vient après ce récit et montre que le roi éprouvait la même admiration : « ... je me suis venu loger au chasteau de Capouenne : lequel est pres de la porte de la dicte cite de Naples : pource que nay voulu pour le jour faire ne tenir forme d'entree. Et vous assure que de ce que j'ay veu jusques icy du royaume cest ung bon et beau pays plain de biens et de richesses. Au regart de ceste cite elle est belle et gorgiasse [élégante] en toutes choses autant que ville peut estre. »

Une autre lettre, non signée, écrite à Naples le 20 mars⁵, parle encore des jardins qui, décidément, avaient séduit les vainqueurs, bien résolus, on va le voir, à ne se refuser par ailleurs aucun plaisir : « Au regart du pays : il nest riens en ce monde plus plaisant ne meilleur : beaulx lieux de plaisance, jardins, fontaines, ou il y a cytrons, oranges et toutes autres choses qui sont par delà et quil est possible de veoir et desirer. Roses et autres fleurs de toutes sortes, oyseaulx chantans plus plaisamment que rossignolz.

Nous avons vivres a bon marchie et habondamment, comme de saulmons frais, grosses anguilles et autres bons poissons de strange sorte, vins grecz fors et puissans. Vivres de chevaulx sont ung peu chiers. Le peuple assez bons et nous ayment, au



FIG. 4. — Vue supposée de Naples en 1513, bois au f° 50 d'une autre édition de l'ouvrage (1513) cité note 3, également imprimée à Venise (Arsenal, Fol. H. 472). Phot. Rigal.

Ce bois représente aussi, dans la même édition de 1513, la cité de Constantinople.

moins nous monstrent signe damour. Mais se fault garder de monstrier semblant daymer leurs femmes, car aucuns en sont fort jaloux, touteffois on leur apprendra le train de france : quilz commencent ja a congnoistre. »

Charles VIII lui-même, enfin, dans une lettre du 28 mars 1495⁶ exprime des sentiments semblables : « ... vous ne pourriez croire les beaulx jardins que jay en ceste ville car sur ma foy il semble quil ny faille que Adam et Eve pour en faire ung paradis terrestre tant ilz sont beaulx et plains de toutes bonnes et singulières choses comme jespere vous en compter, mais que je vous voye. »

Et le roi ajoute quelques précisions d'ordre artistique dont il n'est pas besoin de souligner l'intérêt : « Et avecques ce, jay trouve en ce pays des meilleurs peintres et ausditz vous enverroyes pour faire aussi beaulx planchiers quil est possible : et ne sont les planchiers de bauxe [Beauce], de lyon et dautres lieux de France en riens approuchans de beaulte et richesse ceulx dicy : parquoy je men fourniroy et les meneray avecques moy pour en faire a amboise... faictes moy savoir sil y a rien en ytalie ou a mon royaume de Napples de quoy ayes envie et je le vous enverroy. »

Que les occupants de tous grades aient, à l'exemple du roi, tenu à ramener en France quelques « souvenirs » n'a rien pour nous étonner ; c'est dans la tradition de toutes les armées et plus la nouveauté est grande, plus elle plaît. Les vainqueurs auraient-ils cette fois, dans le feu de leur enthousiasme, passé la mesure ? Un bulletin postérieur le laisse à penser : il reproduit des « lettres nouvelles. Datées du XV. jour de Juillet escriptes a Ast [Asti] »⁷. La « bonne vie » est alors bien finie : l'armée du roi se fraie très péniblement un chemin de retour vers la France et se trouve en maints endroits sérieusement inquiétée par les Vénitiens et les Lombards. Un certain Gilbert Pointet, racontant à l'un de ses parents la bataille de Fornoue, se plaint des difficultés éprouvées par la colonne transportant les bagages de l'armée : « ... il y a trop de carriage comme de coffres et bahuz. Et croy quil y en avoit de quinze à vingt mille sommiers qui cuiderent tout gaster. Il y a davanturiers et vivandiers et de larronniers une autre infinité qui ne servent que de mengier noz vivres, et de embler et rober par les maisons. Et ne vallent rien à combatre car je lay veu et aperceu. Et nous donnent le bruyt et la renommee destre pillars. Et si voyez les maulx quilz ont faiz et font en auriez horreur. Je croy quilz sont de VIII a X mille suivans. Tous les chemins sont plains de gens quant nous chevauchons... je vous advertis que les venissiens se sont monstrez dune mauvaise nature. Car ilz nous ont fait la guerre ainsi que se estions turcs et comme ilz font faire aux turcs. Car en leur ost ont fait venir des estradiotz [cavaliers armés à la légère] grecz, albanos et esclavons qui sont gens laiz mal barbus et semblent curez de village... »

Ainsi, les Italiens, naguère loués pour la chaleur de leur accueil, sont devenus de mauvaise compagnie. Leur pays lui-même change d'aspect ; s'il faut en croire un texte daté du 26 juillet suivant⁸ : « Dela passa lesdites montaignes alpes qui ont de long bien IIII journées de mauvais pays ou lartillerie a este par force de gens pource que les chevaux ny pouvoient riens, tant estoient les montaignes droites et mauvaises et a cables et engins a este passee a grant faulte et sterilite des eaues

pour les chevaux et hommes pain, vin et autres victuailles. Et ne se trouvera jamais que cipion ne hanibal de leur temps fissent ung tel passage. »

Pour être complet, il convient enfin de mentionner une autre impression de la même époque, qui s'apparente aux occasionnels. Il s'agit d'une édition en français des *Merveilles de Rome*⁹, traduction résumée d'un texte fameux conservé dans plusieurs manuscrits du XII^e au XV^e siècle et reproduit à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, en plusieurs langues, dans de nombreuses plaquettes qui servaient de guides aux pèlerins.

Celle que nous retenons ici présente un intérêt particulier dans le cadre du sujet abordé. En effet, sa typographie et sa présentation semblent bien prouver qu'elle est sortie des presses de l'imprimeur parisien Pierre Le Caron, à qui l'on doit un bon nombre des occasionnels de la fin du XV^e siècle et qu'elle a été mise en vente en même temps que ces occasionnels, hypothèse corroborée par la présence du seul exemplaire conservé, — à notre connaissance —, dans le très précieux recueil de la Bibliothèque de Nantes¹⁰, lequel ne renferme pas moins de vingt-quatre occasionnels, pour la plupart uniques. On peut penser sans témérité qu'en imprimant ce texte, Pierre Le Caron avait en vue deux clientèles : celle des soldats français séjournant à Rome et celle des Parisiens, alors intéressés par tout ce qui concernait l'Italie.

**

En conclusion, les bulletins d'information de 1495, qui apportent par ailleurs tant de renseignements précieux, livrent aussi, en plusieurs endroits, des témoignages précis, directs et authentiques sur les émotions provoquées, chez les Français qui occupent l'Italie, par la richesse du pays et par les formes d'art nouvelles qu'ils y découvrent. Aucune d'entre elles, certes, n'a échappé aux spécialistes de l'histoire de

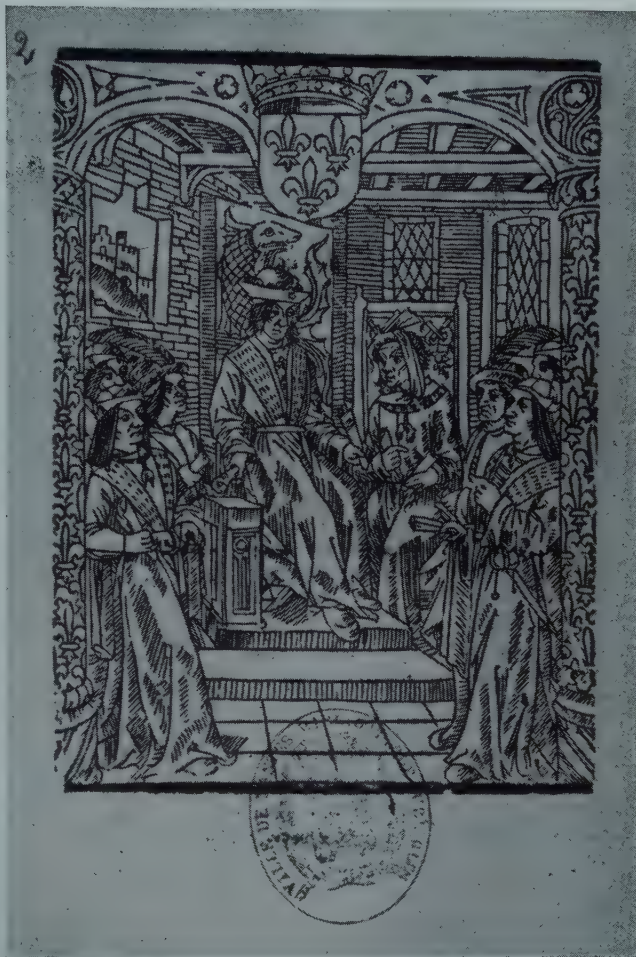


FIG. 5. — Bois de 1486, réemployé dans des occasionnels de 1494 et 1495. Nantes, Bibliothèque Municipale.

l'art pour cette période, mais certains détails prennent dans les occasionnels un relief inattendu et y gagnent une saveur originale.

Surtout, répétons-le, l'imprimerie les avait fait connaître dans des milieux où, très peu d'années auparavant, on ne les eût peut-être pas appris, ou seulement connus plus tard, au retour des troupes, par des récits oraux, estompés et déformés par le temps. Qui sait si l'engouement pour des formes d'art nouvelles n'en eût pas été, en France, un peu moins répandu et un peu moins fort?

J.-P. S.

SUMMARY : *The discovery of Italy by the soldiers of Charles VIII, 1494-1495, as related by the occasional Journals of the time.*

Charles VIII's Italian expedition (1494-1495) gave the printers of that time an opportunity to publish numerous news bulletins which, sometimes day after day, gave the latest news of the armies. Military exploits by no means formed the only topics, and the correspondences chosen by the printers hold many other points of interest for the historian. They show, in particular, the feelings of admiration of the conquerors for the riches of the country occupied : beautiful landscapes, well-designed gardens, gold and silver plate, sumptuous decorations, etc. These texts do not, of course revolutionize what is known of the discovery of Italy by the French at the end of the XVth century, but they do give useful and sometimes unexpected precisions. Above all, they show how the developing art of printing acquainted the French with forms of art that had hitherto been little if at all known.

NOTES

1. Voir J. DE LA PILORGERIE, *Campagnes et bulletins de la grande armée d'Italie*. Paris, 1866, in-12; M. SANUDO, *La spedizione di Carlo VIII in Italia ...* éditée par R. FULIN. Venise, 1873. In-8°; H.-F. DELABORDE, *L'expédition de Charles VIII en Italie* et J.-P. SEGUIN, *L'information à la fin du XV^e siècle, en France*, dans *Arts et traditions populaires*, octobre-décembre 1956, n° 4 et janvier-juillet 1957, n° 1.

2. *Arts et traditions populaires*, loc. cit.

3. Titre reproduit sur la fig. n° 2. Impression sans lieu ni date (Paris ou Rouen). Petit in-4° de 4 ff. non chiffrés, caractères gothiques. (B. N., Rés. 4° Lb²⁸, I, 7 et Mss., n.a.fr.7644; ff. 155 à 157). La scène d'audience et les fragments de bordures usés qui ornent la page de titre se retrouvent sur trois autres occasionnels de la même période. Dans la même pièce, au f° 4, recto, on trouve un bois d'excellente facture, représentant David et Goliath. Ce dernier bois a été réemployé, au début du XVI^e siècle, par J. BURGESS (Bourgeois), à Rouen, pour la page de titre de la *Destruction de hierusalem* (reproduit dans J. BABELON, *La bibliothèque française de F. Colomb*, 1913. In-8°, p. 51).

Les scènes figurées par ces bois sont sans rapport avec le texte du bulletin. Les imprimeurs d'occasionnels ne disposaient pas de moyens suffisants pour commenter l'actualité par des bois gravés spécialement pour chaque circonstance; ils se contentaient de puiser dans le stock, très restreint, de bois « passe-partout » dont ils pouvaient disposer. La clientèle de ce genre de pièces n'en demandait pas davantage et les acheteurs de « canards », jusqu'à la veille de notre siècle, ne se montreront guère plus exigeants (voir, à ce propos, SEGUIN, *L'illustration des feuilles d'actualité non périodiques*, dans la *Gazette* d'août 1958, pp. 36 à 50).

4. Les nouvelles lettres Da/tees du.III./jour de mars/envoyées de par le roy a monss^r de Bourbon avec les ambassades. Pièce imprimée par le P. LE CARON, à Paris. Petit in-4° de 4 ff. non chiffrés, caractères gothiques (Bibl. mun. de Nantes, 40988, 13 Réserve).

La pièce reproduit les textes de trois lettres, écrites

entre le 22 février et le 3 mars et des échos divers.

Illustration : sur la page de titre, grand bois représentant le roi de France recevant l'hommage d'un livre (reproduit dans la *Gazette*, août 1958, p. 37). Au f° 1, verso, bois de la fig. n° 5, dont Vérard s'était servi en 1486, pour illustrer les *Cent nouvelles*. P. LE CARON s'en servira encore en 1499, pour orner la page de titre de *Les ordonnances Royaulx...* (B. N., Impr., Rés. F.876) On retrouve le même bois dans six autres occasionnels de la fin du XV^e siècle.

5. Let/tres nouvel/ement envoyées de Naples Datees du .xx.jour de mars. Impression de P. LE CARON, à Paris. Petit in-4° de 2 ff. n. ch., caractères gothiques (Bibl. mun. de Nantes, 40988, 15. Réserve).

Sur la page de titre, grande initiale ornée (fig. 1). On retrouve cette initiale sur huit autres occasionnels.

6. Lettres nou/vellement :envoyées de Naples Par le Roy nostre sire : a mon/seigneur de bourbon Datees du .xxviii.jour de mars. Impression de P. LE CARON, à Paris. Petit in-4° de 4 ff. n. ch., caractères gothiques (Bibl. mun. de Nantes, 40988, 17. Réserve). Au f° 4, verso, bois de la fig. n° 2.

7. Titre d'une pièce sans doute imprimée par P. LE CARON. Petit in-4° de 4 ff. n. ch., caractères gothiques (Bibl. mun. de Nantes, 40988, 26. Réserve).

8. Les nouvelles du Roy de/puis son parlement de son/royaume de naples envoyées/a monsieur labbe de saint ouen de rouen. ce jourduy/xxvi de juillet. Impression de R. Auzoult, à Rouen? Petit in-4° de 6 ff. n. ch., caractères gothiques (B. N., Rés. 4° Lb²⁸, I, 10).

Pièce illustrée de deux initiales ornées et de deux bois, tirés de la *Mer des histoires*, de Pierre Le Rouge (juillet 1488).

9. Voir, en particulier *The Book-Worm*, de J.-P. BERJEAU, Londres, 1867; NICHOLS, *Mirabilia urbis Romæ*. Londres, 1889 et le catalogue de l'exposition *Trésors des bibliothèques d'Italie*, à la B. N., en 1950.

10. Recueil très obligeamment prêté par M. F. GRANET, conservateur de la bibliothèque. Il provient de la bibliothèque de l'Oratoire de Nantes.

BOSCH'S GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS

SOME MUSICOLOGICAL CONSIDERATIONS AND CRITICISMS

BY HANS H. LENNEBERG

NORMALLY a musicologist should mind his own business and stay in his field. His discipline so often overlaps that of the art historian, however, that he can hardly be blamed for straying occasionally. As a matter of fact, whether he publishes the results or not, the researcher in medieval and renaissance music in general and in organology (the study of instruments) especially, is constantly using pictorial sources for whatever supplemental information they may contain to help him with his own so often ephemeral subject. For the student of music history the term iconography has a simple and direct meaning, much simpler than it does for the art historian. Nevertheless, it is used nearly as frequently by the former¹.

All this by way of introduction and advance apology for whatever *gaffes* a musicologist may perpetrate in trespassing on alien ground. But perhaps, after all, no apology is needed for blundering in the field of Bosch iconography. It is because of the goodly number of blunders already committed that this essay came to be written in the first place.

It may be a surprise, perhaps, that Bosch's most fantastic work, *The Garden of Earthly Delights* triptych, was ever considered in an investigation of the performance practices of the Renaissance at all, but it interested the writer particularly that in the midst of the nightmare visions of the *Hell* panel (fig. 1) the musical instruments are, except for their sizes, depicted quite realistically². Furthermore, the musical notation around which both singers and instruments are gathered capture the imagination. It must be confessed right here and now that the writer has not found



FIG. 1.—BOSCH.—*The Garden of Earthly Delights*,
right panel, Hell.

anything of musicological significance. On the other hand, his curiosity, sufficiently aroused to make him delve into the maze of Bosch literature, resulted in some findings and reflections which may be of interest to the art historian.

From an admittedly parochial point of view, it is quite striking that relatively small interest has been shown in the musical aspects of Bosch's work in the past. Bax in his *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, for example, says little more than that musicians were traditionally viewed as companions of the devil and that, as such, they are here meeting their just desert³. But this viewpoint is not at all established as common in Bosch's own time, is, in fact, highly doubtful, no matter how often musicians may have been held in contempt in the more puritanical periods of history. If it has validity at all—and it is hard to see what iconographical conclusions may be drawn from it—such a premise must be limited to the view of itinerant musicians or to the possibly prudish regard in which Bosch himself may have held them. The idea of the musician as a *Taugenichts* goes against our knowledge of Bosch's time as a whole and his immediate environment in particular for, quite aside from the many paintings and illuminations of both the Middle Ages and the Renaissance alive with musical angels, the period around 1500 can truly be called a golden age of music; an age during which lived many of the greatest composers of the history of music. Some

of these musicians, moreover, came from places not terribly far from s'Hertogenbosch, even as distances went in the centuries before mechanical means of transportation. In s'Hertogenbosch itself there was an active musical life. Artistically isolated as Bosch may have been, he could have escaped music only by not going to church or, if he did attend, by stuffing his ears. Barring the premise of such drastic manifestations of revulsion, he is very likely to have heard a good deal of music both sung and played. As a member of the *Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* he was exposed not only to the usual (so-called) Gregorian Chant on ordinary days, but also to a large repertoire of eminently respectable polyphonic music on solemn feast days. The financial records of the Brotherhood have survived almost *in toto* and show the Society's expenditures for music (payments to singers, instrumentalists and copyists) in great detail⁴. Only a few musical manuscripts have survived, but a small part of what Bosch must have listened to is still available⁵. The financial accounts, however, are complete enough to give us a substantial glimpse of the history of music in s'Hertogenbosch from about 1330 to 1600. Whether or not Bosch considered himself victimized by agents of the devil is beyond direct proof. It appears certain, however, that the master's hometown was in the mainstream of renaissance music. On at least one occasion a famous name among his musical contemporaries visited the Brotherhood, a name, incidentally, now remembered chiefly for secular music⁶. Neither the account books nor the surviving manuscripts bear more than occasional witness to secular music but it is not possible to jump to conclusions about conflicting attitudes toward this aspect of the art without supporting evidence when all the great composers of the time were equally proficient in and productive of non-liturgical music⁷. Those objections to music which did rear their heads in the first half of the 16th century were not directed so much against the art in principle, as against certain excesses with which sacred music had become afflicted in the eyes of the objectors. Thus we find Bosch's fellow Dutchman and contemporary Erasmus inveighing against "artificial and theatrical" music and "amorous and lascivious melodies"⁸. Several decades later the Council of Trent resolved against certain practices of the time. Unfortunately, the sub-committee dealing with music was rather too vague to be of much help. The members of this august group echo Erasmus in seeking reforms by banning lascivious and impure compositions. But aside from their insistence that the sacred texts should be understandable at all times, we have no details. Some voices were raised against polyphonic music altogether but in the committee's final resolution sophistication of a sort triumphed, at least inasmuch as composed music was not banned altogether⁹.

The objections raised by Erasmus and the musical committee of the Council of Trent were probably directed against the use of secular (and often erotic) compositions as *cantus firmi* for Masses and other liturgical compositions, a custom that had become widespread in the 15th century¹⁰. Whether the use of instruments in church or the possibly overcomplicated compositional techniques of some composers—to

some beholders they must have seemed so—constitute the theatrical and artificial elements to which Erasmus was referring cannot be absolutely determined unless more specific commentaries are found.

As for the nature and significance of the instruments in *Hell* (fig. 2) a good deal of nonsense has been written by both Fränger and Wertheim Aymès¹¹. The former's commentaries, in fact, resemble the kind of puzzles which are solved by finding all the errors. Let us examine a few of his statements:

"They [the instruments of the *Hell* panel] are instruments used in the medieval church service: a hurdy-gurdy, then called *organistrum*, a hybrid of harp and lute, and a big *bombardon*...¹²."

It is unlikely that a hurdy-gurdy was heard in church in the time of Bosch, for during the 13th century it had passed from such use into the hands of non-musicians, possibly, as Curt Sachs points out, because it was easy to play¹³. By the time Bosch included it in his mute underworldly concert it no longer belonged to *musica regularis*; i.e., it was no longer considered worthy of playing serious music¹⁴. Sachs is careful to mention, however, that it cannot have passed into disrepute entirely, since it occasionally is still depicted in the hands of angels as late as the early 16th century¹⁵. Whether or not it was still used in the service in s'Hertogenbosch around 1500 is not subject to proof at this time. Nor is it helpful that Bosch himself placed the instrument in the hands of beggars, cripples and blind persons in his drawings, since some of these same types carry such unquestionably respectable instruments as harps and lutes as well¹⁶.

It was already pointed out that Bosch's representation of the instruments is quite realistic. Except for their disproportionate sizes they might have been used as textbook illustrations. The harp is a perfect example of the so-called Gothic type and from the fact that no part of it is "missing" it may be concluded that it is not fused with the lute. There is not, in the mind of this writer, any question of an organic connection between the two instruments and in spite of their peculiar juxtaposition they do not combine in so grotesque a hybrid as that particular form of harp-lute. But let us go on with Fränger:

"But what are these instruments doing in hell, with a drum clattering away beside them, trumpets sending forth an ear-splitting din, and the fife sticking in a man's behind, blowing a descant to the *bombardon*¹⁷."

"The combination of three instruments implies the idea of a trio. The melody is given to the treble instrument, the violin-like hurdy-gurdy. The harp-lute has the tenor part. The *bombardon* as its thunderous name suggests has the bass. This trio symbolizes the original harmony of Paradise. It is the musical revelation of the Trinity¹⁸."

What, indeed, are these instruments doing in hell? If they represent the Trinity is it logical that they should be silent (as Fränger himself elsewhere mentions), or that they should serve as instruments of torture? Not one of the instruments in the

foreground is sounding¹⁹. Even the naked man atop the hurdy-gurdy is grasping the cranking handle only, it seems, to steady himself. Playing the hurdy—gurdy requires that this handle be turned with one hand while the other manipulates the keys at the side of the instrument's neck. And, since, as we maintain, the lute and harp are not joined, the ensemble would be a quartet rather than a trio. The mouthpiece of the shawm is pointed downward and may be seen next to the head of the hurdy-gurdy which is also upside-down. (The instrument being blown by the diabolical "woman" with distended cheeks and beturbaned head is a kind of horn and not, as Wertheim Aymès believes, the *Riesenflöte*, i.e., the shawm²⁰.) The latter, or *bombardon*, as Fränger calls it, existed in all sizes and, since all of Bosch's proportions are indeterminable, its pitch is impossible to guess, except that it cannot have been the bass-shawm which would have to have a curved mouthpiece in order for the finger-holes to be within the player's reach. The shawm, thus, need not have played



FIG. 2.—BOSCH.—*Hell* panel (detail) often referred to as the *Hell of the Musicians*.



FIG. 3.—Woodcut from the
Livre de Saintz Anges.

multiples of three (six strings on the lute, twenty-one on the harp and six finger-holes on the shawm) is probably coincidental. In the case of harp and lute the number of strings varies but the six holes of the shawm are essential. Then, too, any symbolical interpretation of these numbers cannot stop short of the hurdy-gurdy which with its ten keys represents what, the Commandments? This, at any rate, is Fränger's assumption although it would appear that the Commandments have nothing in particular to do with his overall interpretation. (The hurdy-gurdy, incidentally, appears to have six strings, judging by the tuning-pegs in the head.) Fränger believes the triadic symbols to be related to Erigena's theory of a kind of universal harmony, the number 3×7 stands for the "trinitarian cosmic chord"²². As confirmation of this hypotheses he regards the most intriguing aspect of *Hell*, the music in the book under the lute (fig. 4):

"The book of music at the foot of the harp-lute, formerly entirely overlooked—like so many of Bosch's other clues—contains extremely remarkable notes, for the decoding of which I have to thank our leading expert in musical notation, Johannes Wolf. In the picture the music lies upside down... placed for the benefit of the harp-lute's

the lowest part in Fränger's hypothetical ensemble.

"We can best realize how seriously Bosch took his pictorial idea by noting that he gave the large harp twenty-one strings, which means that it has three diatonic octaves²¹."

Undoubtedly Bosch was serious but Fränger's interpretation of this symbolism is again slightly handicapped by the fact that three diatonic (conjunct) octaves would have to total twenty-two strings, no matter how one counts. It is possible that number symbolism may have been intended but it cannot very well be proved by the instruments alone without further indications elsewhere that Bosch was addicted to such numerical games. That three of the instruments have components which are

imaginary players. ... This duet [not a trio?] in which two voices mingle to form one musical "body" is a reference to the Adamite ceremony of marriage²³."

Quite so. Johannes Wolf was our leading expert on musical notation, having, in fact, laid the basis for all subsequent work in the field. But in this case, if Fränger quotes him correctly, he did not solve the problem. True, the music book is apparently upside down. Since, however, Bosch's notation is rather vague, one cannot be sure that it was meant to be upside down. In his treatment of music Bosch departs—as in so many other ways—from what may be considered the custom of many renaissance artists who often faithfully reproduce entire songs in their works. It is not at all unusual for a painting, drawing or intarsia to be the only source in which a composition of the period survives, and the experienced student examines every fragment of music encountered in these media in the hope of further rounding out the history of his subject²⁴. Perhaps Johannes Wolf made an attempt at identifying the music he is quoted as having "transcribed" and did not succeed, just as this writer did not succeed, but the problem does not end there. It is, in the first place, a question whether Bosch intended to represent actual music at all, or whether he painted mock-music. Unlike the realism of his instruments, the codex under the lute does not resemble any notation with which we are familiar and it is, therefore, quite doubtful whether symbolic interpretations can be attached to it. Were we to accept Wolf's transcription (fig. 5) it would have to stand for something other than Fränger's Adamite marriage unless divorce was imminent. The rules of 15th century composition are violated to the extent that Wolf's reading begins with a tritone—the apparent leap from f to b natural at the very beginning—a fault so flagrant that over a long period of time it was called *diabolus in musica*. This is followed by another equally appalling musical sin: three parallel fifths in a row. In that transcription it could not have symbolized anything in which Bosch supposedly believed. Whether it is meant to represent ideas of which the master disapproved—a suggestion here somewhat maliciously raised by the term *diabolus in musica*—hinges, of course, on the question of the realism with which his musical fragment can be endowed. Is it meant to be read at all?

It is possible to speculate that Bosch did not know how to read music at all, and that his knowledge of its appearance was a purely cursory one²⁵. For reasons of either indifference or ignorance he may not have done "research" in order to imitate or copy the notational style of his day. Instead he may have relied on his memory when filling his book with music. This aspect of his work, like so many others, will probably remain a moot point. Any argument that it is real music, however, will have to contend with the paradox of the notation and can be convincing only when that has been adequately explained.

While we do not wish to involve the reader in an extensive explanation of the differences between "white mensural" and earlier stages of notation, an outline of

our defense requires at least a few sentences that will support our case. Thus, at the time when the *Garden of Earthly Delights* was presumably painted, so-called "white mensural" notation was firmly established. This notation looks quite different from Bosch's manuscript. It may be seen in an example of a painting by one of Bosch's copyers, in the *Concert in an Egg*²⁶. (Although we have not identified the musical fragment found there either, it has at least the merit of looking like "real" music.) If the script used by Bosch resembles actual notation at all, it must be that in use between c.1250 and 1450, a script called "black mensural" notation²⁷. Such an apparent anachronism would not automatically hinder us from accepting his music as "real". What does strain credulity are two main factors: 1) a five-line stave was used in "black mensural" notation, and 2) it was not customary (to use a cautious expression) to have more than one part on the same stave. The symbol at the beginning of the musical line is neither a natural sign ([♮]), as Wolf chose to interpret it, nor a correct "c-clef". Perhaps Bosch intended it to resemble the latter and in his lack of interest or knowledge failed to make sense. Or, it might not have been meant to be a clef at all but a ligature; i.e., a notational device combining two or more notes in a single symbol having rhythmic implications. Whether or not it is read as such, does not seem to change the intelligibility of the music²⁸.

The musical transcription reproduced by Fränger is, incidentally, further defective in so far as it does not account for all the dots which might be read as notes. Of the twenty-eight this writer counted in the source, only twenty-five can be found in the transcription. The music on the posterior of the human lectern half buried under the giant lute, is as legible (at least in part) as that in the book. No attempt at transcription is made here. Suffice it to warn against interpretations based on any difference but the medium on which it was written.

While the reader may be expecting some iconographical contribution to follow all this negative business, the writer will resist temptation and retreat to the bailiwick from which he came. As long as such studies as those of Dr. Brand Philip, studies combining fact with adventurous but well-founded hypotheses, continue to be written, the amateur will serve better by waiting, albeit with baited breath.²⁹

H. H. L.

RÉSUMÉ : *Le Paradis Terrestre de Bosch — Considérations et critiques musicologiques.*

Les Musicologues utilisent des méthodes iconographiques simples dans leurs recherches pour les harmonies musicales, les compositions musicales inconnues et les témoignages picturaux concernant les instruments de musique.

Des compositions musicales véritables se retrouvent fréquemment dans les peintures de la Renaissance; elles sont parfois *unica*, parfois des variantes de pièces connues. Au cours de l'examen de l'œuvre de Bosch, rien de nouveau pour l'histoire de la musique ne fut découvert. D'autre part, l'auteur ne pouvait s'empêcher de noter qu'il y avait beaucoup à redire sur la littérature d'interprétation concernant Bosch, sur les questions musicologiques.

Des historiens tels que Bax, Fränger et Wertheim Aymés, ou bien simplifient à l'extrême ou bien déforment les faits véritables en leur attribuant une signification symbolique. Ainsi, on ne peut pas dire (comme le fait Bax) que les musiciens du temps de Bosch étaient universellement considérés comme une troupe méprisable. On ne peut pas non plus lier le symbolisme à des mots tels que *organistrum* ou *Knickhalslaute* (Wertheim Aymés), puisque ces mots n'étaient pas utilisés à l'époque. On ne trouve aucune preuve en faveur des déductions de Fränger concernant le symbolisme du nombre, « l'harmonie originale du Paradis » ou le « Mariage adamite » dans les instruments de musique et la notation du Paradis terrestre, conclusion qui jette quelque doute sur sa théorie dans son ensemble.

NOTES

1. The fact that musicologists are somewhat too casual in the regard they pay to the art historian's use of iconography was recently pointed out by R. Hammerstein, "Tuba intonet salutaris," *Acta Musicologica*, XXXI, 1959, pp. 109-129.

2. We shall refer to the triptych by this more or less conventional title.

3. D. Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch, s' Gravenhage*, 1949, p. 145. A similar statement based on the prophets Ezekiel and Isaiah may be found in W. Fränger, *The Millennium of Hieronymus Bosch* (the translation of *Das tausendjährige Reich* made by E. Wilkins and E. Kaiser), Chicago, 1951, p. 84.

4. A. Smijers, "Meerstimmige muziek van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap te s'Hertogenbosch," *Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis*, Deel XVI, 1. Stuk, 1940, pp. 1-30.

5. *Ibid.*

6. Jacobus Barbireau, choirmaster at Our Lady in Antwerp, visited s'Hertogenbosch in 1489. This com-

poser's *chanson*, *Een vroylic wesen*, survives in so many sources that it must have been quite a "hit". See G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York, 1954, p. 117.

7. The term "secular" may mean any music not intended for liturgical purposes. Such music may be quite religious in spirit.

8. D. Erasmus, *Opera omnia*, VI, 1705, col. 731.

9. Reese, *op. cit.*, p. 449 f.

10. A *cantus firmus* is a pre-existing melody used as the basis of a polyphonic composition. Originally only plainchant *cantus firmi* had been considered suitable for compositions to be performed in a liturgical context such as Masses.

11. Fränger, *op. cit.* and C. A. Wertheim Aymés, *Hieronymus Bosch, eine Einführung in seine geheime Symbolik*, Berlin, 1957.

12. *Op. cit.*, p. 85.

13. C. Sachs, *History of Musical Instruments*, New York, 1940, p. 271 f.

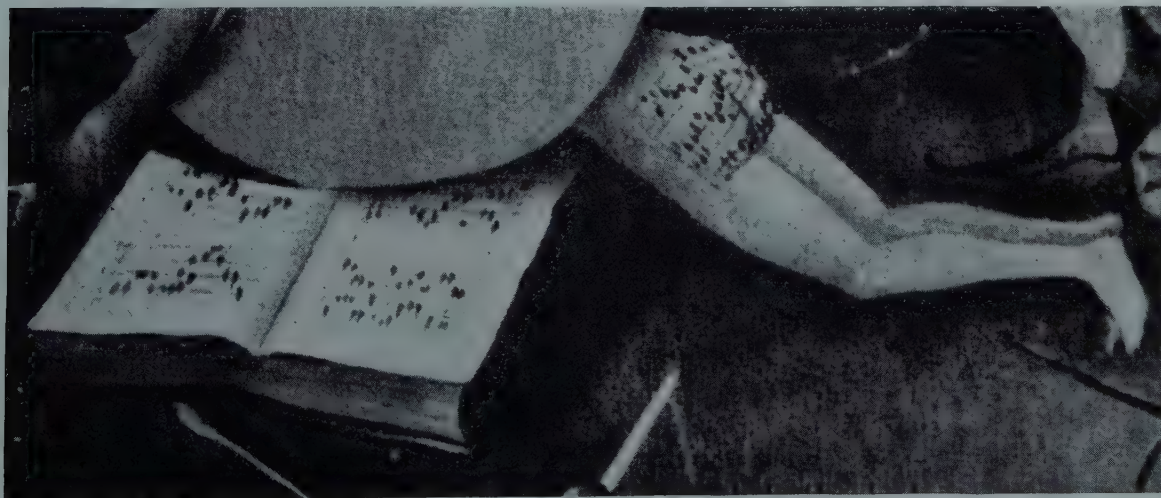
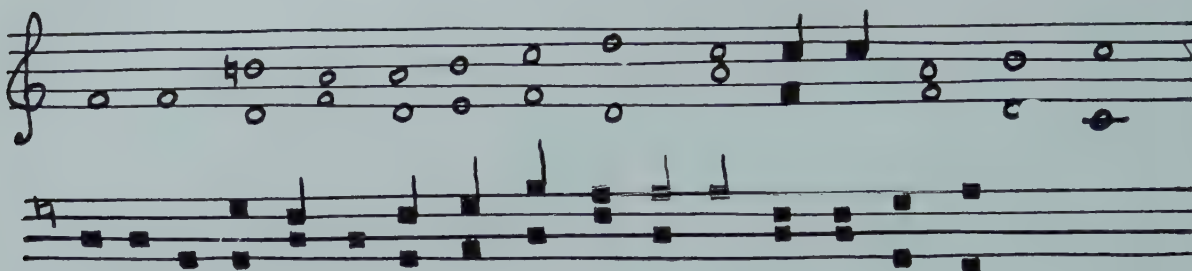


FIG. 4.—BOSCH.—Hell panel (detail).

The musical fragment from the *Hell of the Musicians* as copied and transcribed in Fränger's *Millennium of Hieronymus Bosch*, p. 86. (See next page, fig. 5.)



14. *Ibid.*

15. *Ibid.*

16. In the so-called *Seven Deadly Sins* three angels are playing a lute, a psaltery and what appears to be a shawm. It would seem daring, in the light of these considerations, to attempt interpretation based on the "social" aspects of Bosch's use of instruments.

17. *Op. cit.*, p. 85.

18. *Ibid.* This is a theological as well as musicological problem, since, literally speaking, the "original harmony" of Paradise would antedate the Trinity by some time.

19. What music is actually being made seems to consist of the following ensemble: a horn (strangely out of alignment from its mouthpiece to where the tube becomes visible again to the right of the shawm-bearing sinner), the drum beaten by a monster, the triangle, all accompanying or drowning out the group of singers led (?) by their diabolical precentor. Judging by the sufferers on the right holding their ears, that side's concert was somewhat less than tolerable while the group on the left seems to be singing with genuine enjoyment or devotion in spite of the presence of monsters in their midst and in spite of the peculiar nature of their music stand.

It may be significant that the drum seems to have been used exclusively for military purposes in Bosch's time, a fact consistent with the costume of the horn player (and with the nature of that instrument as well). Of possible interest and relevance, further, might be a statement by a German writer on music made in 1511: "Dise baucken alle ... die machen vil onrüwe den Erben frummen alten leuten, den siechen und kranken, den andechtigen in den clöstern ... und ich glaub und halt es für war der teufel hab die erdacht und gemacht dann gann kein hotseligkeit [*sic*] noch güts daran ist sunder ein vertempfung und ein nydertruckung aller süssen melodeyen und der gantzen Musica." ("All these [various] drums ... make much disquiet for honorable old folk, the ailing and suffering, the pious in the monasteries ... and I believe and deem it true that the devil invented and made them, since there is no grace or goodness in them but a muting and suppressing of all that is sweet melody and all that is music.") S. Virdung, *Musica getutscht und ausgezogen*, Basel 1511, (p. 18).

Fränger's arithmetic is faulty when he believes the demon "choirmaster" to have a tongue two octaves in length. Two conjunct octaves would have fifteen notes, not fourteen, the number of knots in the monster's tongue. *Op. cit.*, p. 88.

20. The shawm family, the double-reed ancestors of

our oboes and bassoons were usually called *bombardes* in French, *bombarde* in Italian and *Pommern* in German.

21. *Op. cit.*, p. 86 f. Fränger breaks the number twenty-one into the symbolical components three and seven.

22. Wertheim Aymès calls this number symbolic of an act (*Tat*). On the whole, this author's iconographical conclusions border on the fantastic. We shall deal with them only in this footnote. The term *organistrum* for hurdy-gurdy on which Wertheim Aymès bases a word-play involving the body and the organs had gone out of use in the 12th century (C. Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913, p. 119). The word "Knickhalslaute" which Wertheim Aymès insists on using, cannot be found in Middle High and New High German glossaries — not even to mention Dutch. The triangle, which, he says, was not used as a musical instrument until the 18th century but only as a bell signalling meal-time, may be seen — to name only a random example — in the Morgan Library's *Livre de Saintz Anges* (Lyons, Guillaume le Roy, 1486 [fig. 3]). If the angels in that woodcut are calling to dinner, we may have here one of the earliest examples of *Tafelmusik* ever seen. See *op. cit.*, p. 30 f.

23. *Op. cit.*, p. 87.

24. Since the manuscripts containing musical compositions from the Middle Ages or the Renaissance often differ in their versions of the same piece, the editorial apparatus for establishing an authentic reading invariably includes a comparison between these "concordances".

25. In J. Lassaigue's *Flemish Painting* (New York, 1958, p. 13) there is a statement that Bosch was mentioned in the records of the Brotherhood of which he was a member as belonging to "the orchestra". Attempts at verifying this statement have not met with success.

26. Reproduced in J. Combe, *Hieronymus Bosch* (ed. in English), Paris, 1957, pl. 131.

27. There are various subspecies under the general heading "black mensural" notation. These are not relevant here, however. For a brief survey of musical notation see W. Apel, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1944 (and various subsequent printings), under "Notation" and "Mensural Notation".

28. In no other work of Bosch is a better specimen of musical notation to be found. The one legible example in the *Haywain* appears to be equally unrealistic.

29. See her "The Peddler by Hieronymus Bosch," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, IX, 1958, pp. 1-77

MICHELET ET L'ANNONCIATION

PAR JEAN SEZNEC

Le *Journal* de Michelet porte, à la date du dimanche 8 septembre 1844, la note suivante : « Au musée, les *Annonciations* ». Le 25 janvier 1845, paraissait le volume intitulé : *Du prêtre, de la femme, de la famille*. En voici la première page :

« Tout le monde a vu au Louvre le gracieux tableau du Guide qui représente *l'Annonciation*. Le dessin est incorrect, la couleur fausse, et pourtant l'effet séduisant. N'y cherchez pas la conscience, l'austérité des vieilles écoles [Comparer au Musée du Louvre les *Annonciations* de Giusto di Alemagna, de Lucas de Leyde et de Vasari] ; vous n'y trouveriez pas davantage la main jeune et forte des maîtres de la Renaissance. Le xvi^e siècle a déjà passé, et tout a molli. La figure où le peintre s'est évidemment complu, l'ange, selon les raffinements de cette époque blasée, est un mignon enfant de chœur, un chérubin de sacristie. Il a seize ans, la Vierge dix-huit ou vingt. Cette Vierge, nullement idéale, toute réelle, et d'une réalité faible, n'est qu'une jeune demoiselle italienne que le Guide a prise chez elle, dans son petit oratoire, et sur un prie-Dieu commode, tel que les dames en avaient.

Si le peintre s'est inspiré d'autre chose, ce n'est pas de l'Evangile, mais plutôt des romans dévots de l'époque, ou des sermons à la mode que débitaient les Jésuites dans leurs coquettes églises. La *Salutation angélique*, la *Visitation*, l'*Annonciation*, étaient le sujet chéri sur lequel on avait dès longtemps épuisé toutes les imaginations de la galanterie séraphique. En voyant ce tableau du Guide, on croit lire le Bernardino ; l'ange parle latin comme un docte jeune clerc ; la Vierge, en demoiselle bien élevée, répond dans son doux italien (*O alto signore*, etc.).

Ce joli tableau est de conséquence comme œuvre caractéristique d'une époque déjà mauvaise, œuvre agréable et délicate, qui n'en fait que mieux sentir le charme équivoque. »

Les *Annonciations* mentionnées dans le *Journal* sont donc celles de



FIG. 1. — GUIDO RENI. — L'Annonciation. Musée du Louvre.
Pho. Giraudon.

Guido Reni, qui date de 1627, et qui est en effet au Louvre (fig. 1), et trois autres : une du xvi^e siècle, celle de Vasari (au Louvre également) et deux du xv^e, qui se révèlent plus difficiles à identifier. On connaît une *Annonciation* de Giusto di Alemagna, mais elle est à Gênes, dans l'église Santa Maria di Castello; on connaît aussi une *Annonciation* de Lucas de Leyde, mais elle est à la Pinacothèque de Munich. Michelet a donc commis, dans ces deux cas, une confusion. Je n'ai pu déterminer le peintre qu'il a pris pour Juste d'Allemagne; mais le prétendu Lucas de Leyde doit être Roger van der Weyden. On trouve en effet dans l'*Histoire de France* (éd. 1876, vol. VII, pp. 100-101) quelques lignes qui nous mettent sur la voie. Il s'agit du diable, et de ses façons insinuantes :

« Il ne lui faut pas grand'place; il aura tou-

jours bien un coin dans la plus sainte maison. Au sanctuaire même de piété, dans cette cellule de béguine, d'où Lucas de Leyde a tiré son aimable *Annonciation*, il trouvera prise. Où donc? au petit ménage, « au petit jardin ». Pour le cacher, il suffirait d'une feuille de ce beau lis [en note : V. au Musée du Louvre l'*Annonciation* de Lucas de Leyde.] »

Si sommaire que soit la description, elle suggère le célèbre van der Weyden du Louvre; or nous savons que ce tableau est resté longtemps catalogué comme « d'un maître inconnu du xv^e siècle » (fig. 2).

Mais Michelet n'avait pas attendu 1844 pour s'intéresser au thème de l'*Annon-*

ciation. On trouve dans le *Journal*, parmi ses notes de voyage, des traces de cet intérêt. Par exemple, le 5 juillet 1842, il avait remarqué, au portail de la cathédrale d'Augsbourg, deux statues : l'Ange et la Vierge ; « les yeux baissés, elle absorbe et couve la bonne nouvelle ; elle conçoit en esprit ». Le lendemain, à Munich, il avait noté à la Pinacothèque « une admirable *Annonciation* de van Eyck »¹. Mais les exemples les plus curieux sont encore antérieurs. Le 14 septembre 1828, à Cologne, il inscrit : « Cathédrale. Annonciation ». Rien de plus. Mais dans l'*Histoire de France* (III, p. 6), nous lisons :

« La Vierge était partout sur le Rhin, simple femme allemande, belle ou laide, je n'en sais rien, mais si pure, si touchante et si résignée. Tout cela se voit dans le tableau de l'*Annonciation* à Cologne. L'ange y présente à la Vierge non un beau lis, comme dans les tableaux italiens, mais un livre, une dure sentence, la Passion du Christ avant sa naissance, avant la conception toutes les douleurs du cœur maternel. La Vierge aussi a eu sa passion ; c'est elle, c'est la femme qui a restauré le génie allemand. »

L'œuvre est facile à identifier : c'est l'*Annonciation* de Stephan Lochner, sur l'autel des Trois Rois. L'ange y tient, en réalité, non un livre, mais un parchemin sur lequel est écrit l'*Ave Maria*. Michelet n'oubliera pas « la Vierge de Cologne ». Vingt ans après l'avoir vue, il lui compare sa jeune fiancée, Athénaïs Mialaret, promue « fille du Rhin » pour la circonstance² (fig. 3).

Le 8 août 1840, Michelet, qui est à Bruxelles, remarque, en visitant le palais du prince d'Orange, « une *Annonciation* de van Eyck, dans une sorte d'église vaste et mystérieuse. L'ange, en riche habit d'église, annonce en riant à la Vierge qu'elle est choisie : *Ave Maria*. Elle semble crier de douleur ; comme femme, elle sent d'avance la Passion. Lui, il y voit la Rédemption. Toutefois le rire de l'ange ramène trop aux pensées humaines qu'inspire la conception. Un rayon à peine indiqué porte de la fenêtre au sein de la Vierge une colombe, toute petite, comme il la faut ici. Les types sont beaux, pleins d'une nature vraie et pourtant sans trivialité. »

Ici encore, l'identification est aisée, bien que l'œuvre ait voyagé, depuis lors, à travers le monde. De la collection du prince d'Orange, elle a passé dans la galerie de l'Ermitage ; et elle est aujourd'hui à la National Gallery de Washington, dans la Mellon collection (fig. 4).

C'est donc bien le thème de l'*Annonciation* qui préoccupe Michelet, comme d'ailleurs le thème de la *Nativité*³. D'une façon générale, il s'intéresse à l'iconographie chrétienne, il nous le dit expressément ; ainsi, en 1834, il a étudié au Cabinet des Estampes les collections d'images du Christ⁴. Il cherche dans ces représentations des documents sur l'état du sentiment religieux à certaines époques, dans certains pays. C'est ce qu'il fait ici, dans ce livre *Du prêtre*, avec l'*Annonciation* de Guido Reni ; mais il a cette fois une fin très précise. Il s'agit d'illustrer les formes nouvelles de la vie dévote au xvi^e siècle, et de dénoncer leurs dangers.

Pour cela, il commence par opposer à l'« austérité » et à la « force » des vieux

maîtres la touche molle et délicate du Guide, la mièvrerie de ses personnages, l'atmosphère mondaine et galante de l'ensemble; il décèle en ce « jeune clerc » qui s'insinue chez « une jeune demoiselle » un de ces directeurs de conscience dont son livre tout entier flétrit l'influence funeste sur les femmes, et sur les familles. A l'appui de cette interprétation, il invoque les sermons des Jésuites et les romans dévots, où respire le même esprit. L'analyse est ingénieuse, et la démonstration séduisante au premier abord. Il est bien vrai qu'au début du XVII^e siècle une évolution du sentiment religieux se manifeste dans l'art, dans le sens du tendre et du doux; et cette évolution est perceptible dans le ton général de la littérature édifiante⁵. Mais les rapprochements de Michelet sont bien lâches, et ses conclusions bien précaires. Écoutons ce que dit, sur le même sujet, un iconographe autrement informé, et attentif : Emile Mâle.

Mâle part de la même observation : le contraste entre les *Annonciations* du XVII^e siècle et celles du passé; mais il caractérise ce contraste en termes tout différents :

« L'*Annonciation* avait revêtu à la fin du moyen âge un caractère profondément touchant. En Flandre, la Vierge prie dans une petite chambre immaculée, où les cuivres brillent comme de l'or, où un lis fleurit dans un beau vase; l'ange est entré sans être vu par la porte entr'ouverte et s'est agenouillé. C'est dans ce silence, entre le dressoir et les chenets, que va se décider la destinée du monde. L'Italie embellit la chambre d'une guirlande antique, l'ouvre parfois sur les lauriers du jardin ou les horizons de l'Ombrie, mais conserve à la scène son caractère intime.

L'*Annonciation* du XVII^e siècle fait un vif contraste avec celle du passé. Le ciel envahit tout à coup la cellule où prie la Vierge, et l'ange, un lis à la main, y pénètre agenouillé sur un nuage. Des vapeurs, tour à tour sombres et lumineuses, font souvent disparaître le lit, le foyer, les murs, tout ce qui rappelle les réalités de la vie. Il semble que nous ne soyons plus sur la terre, mais dans le ciel. Presque toujours d'autres anges font cortège au messager céleste; et il est rare que quelques gracieux visages ne se montrent pas au milieu des ombres. L'art a donc voulu mettre la terre en rapport avec le ciel. Il semblait que la Vierge d'autrefois, isolée dans sa cellule, n'eût pas assez de grandeur, ni de mystère; il fallait que l'on comprît que les anges et Dieu lui-même attendaient sa réponse⁶. »

Un désaccord complet éclate entre Mâle et Michelet sur un point fondamental. Selon Michelet, l'*Annonciation* du XVII^e siècle est toute réelle; la scène sacrée s'y rabaisse à des proportions tout humaines, et presque mesquines : un enfant de chœur, une dévote commodément agenouillée sur son prie-Dieu. Or, selon Mâle, le XVII^e siècle s'écarte, au contraire, de cette réalité familière, qui était celle du passé. Il supprime, ou il atténue, tous ces détails domestiques si chers au XV^e siècle; il estompe le décor de la vie quotidienne. Il cherche à idéaliser, à recréer une ambiance de mystère et de majesté. De là cet ange agenouillé sur un nuage; de là ces autres anges, planant au-dessus de la scène, — traits désormais constants de l'iconographie



FIG. 2. — VAN DER WEYDEN. — L'Annonciation. Musée du Louvre. Phot. Bulloz.

du sujet, et que Michelet n'a pas remarqués, tout évidents qu'ils sont chez Guido Reni. Il n'a pas remarqué non plus que ce traitement nouveau du thème est conforme, avant tout, à une doctrine officiellement énoncée. C'est du Concile de Trênte et de ses instructions formelles que procède la tendance anti-réaliste de l'art religieux depuis la fin du xvi^e siècle; il faut y voir une réaction délibérée contre les vulgarités du Caravage, réaction inspirée par une Eglise soucieuse de restaurer sa dignité⁷.

Michelet, cependant, a cherché dans les textes contemporains les sources de l'imagerie nouvelle : il rapproche le tableau du Guide des « romans dévots de l'époque » et des « sermons à la mode que débitaient les Jésuites dans leurs coquettes églises ».

Dans le premier cas, il pense évidemment à l'évêque Camus, — il parle plus loin de ses « pieuses bergeries » et de ses « Amyntes ecclésiastiques ». Il n'est pas si facile de savoir quel prédicateur il a en vue. J'ai vainement cherché parmi les auteurs jésuites de sermons sur la Sainte Vierge le nom d'un « Bernardino »⁸. S'agirait-il simplement de saint Bernardin de Sienne? C'est le temps, il est vrai, où l'on republie ses sermons, dont plusieurs traitent de l'Annonciation⁹; mais saint Bernardin était mort depuis deux siècles; et il était franciscain.



FIG. 3. — STEPHAN LOCHNER. — L'Annonciation. Cathédrale de Cologne.

Les rapprochements de Mâle sont plus précis, et plus pertinents. Il cite, entre autres textes, le *Tesoro celeste della devozione di Maria Vergine*, du Père Gelsomini (1625), et le *Pèlerin de Lorette* du fameux Père Richeome, l'auteur de la *Peinture spirituelle* et des *Tableaux sacrés*. Chez l'un et l'autre la scène de l'Annonciation est conçue selon les vœux du Concile de Trente, et la figuration de Guido Reni.

Malgré toutes les réserves qu'inspirent l'information superficielle de Michelet et sa prévention évidente, son interprétation reste d'un grand intérêt. D'abord, si ses déductions sont erronées, sa méthode est féconde : c'est celle de Mâle lui-même, qui étudie les variations d'un thème pictural et qui cherche dans les écrits du temps la raison, et le sens, de ces variations. D'autre part, il faut savoir gré à Michelet, traitant des *Annonciations*, de les avoir considérées comme documents sur la vie *religieuse*. Combien de significations politiques, économiques, philosophiques, n'a-t-il pas cherchées, trop souvent, dans les *Nativités* et les *Crucifixions* ! Et que n'a-t-il pas lu dans la *Vierge au coussin vert*, ou dans les *Pèlerins d'Emmaüs* ! Enfin, cette *Annonciation* de Guido Reni que par un trait de génie il a placée dans le vestibule de son livre, Michelet ne l'a pas bien vue, sans doute ; mais il l'a bien sentie. Dans ce tableau charmant et insidieux, son intuition (aiguisée, peut-être, par la jalousie) a perçu l'avènement d'un nouvel âge de la domination ecclésiastique. Par delà saint François de Sales, cet ange-directeur lui présageait Molinos.

Le goût de Michelet favorisait d'ailleurs sa divination ; car quand tout est dit, c'est le goût, c'est l'impression première



FIG. 4. — JAN VAN EYCK. — L'Annonciation
Washington, National Gallery of Art.

qui avertit d'une dégradation dans l'art et dans le sentiment. Dans la suave beauté du Guido Reni, dans sa mise en scène semi-théâtrale, il y a le germe d'un déclin, sinon d'une corruption. Mâle lui-même, qui a si bien compris — historiquement — cet art, avoue sa nostalgie d'une inspiration religieuse à la fois plus grave et plus simple. Il regrette l'intimité, la candeur, l'humilité sublime des premières *Annonciations*.

J. S.

SUMMARY : *Michelet and the Annunciation.*

Michelet's anticlerical book, *Du prêtre, de la femme, de la famille* (1845), opens with a description of Guido Reni's *Annunciation* in the Louvre. Michelet interprets the picture as a symptom of decadence not only in artistic taste, but in religious temper; the treatment of the theme betrays the pernicious influence of the Jesuits on devotional life, and it forecasts the domination of the *directeurs spirituels*.

To make his point, Michelet contrasts Reni's *Annunciation* with previous representations of the subject by Flemish, German and Italian masters, this comparison, he claims, reveals a trend away from spirituality towards everyday realism. In fact, as Mâle has pointed out, the current runs in the other direction: following the specific injunctions of the Council of Trent, XVIIth century artists avoid the familiar atmosphere and the concrete detail which were characteristic features of the XVth century *Annunciations*.

Although Michelet's iconographic analysis is faulty and his conclusions erroneous, his method is interesting. This example illustrates his systematic attempt (constant in the *Histoire de France*) to use works of art as documents of moral or sociological significance.

NOTES

1. La suite des notes donne à penser qu'il s'agit en réalité d'une *Adoration des Mages*; mais il y a bien une *Annonciation* de van Eyck à Munich.

2. *Lettres intimes*, p. 244.

3. V. *Journal*, p. 423 (à propos d'Holbein).

4. *Du prêtre...*, p. 190, note 1.

5. V. H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, I, 1, 3 (chapitre sur saint François de Sales) et *passim*.

6. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle*, etc., ed. 1951, pp. 239-242. L'ouvrage de L. RUDRAUF, *L'Annonciation. Etude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*, 1943, ne s'intéresse qu'au traitement « géométrique » et « dyna-

mique » du thème; mais les très nombreux exemples qu'il donne confirment les conclusions de Mâle.

7. Mâle observe que dès les premières années du XVI^e siècle le Corrège dans son *Annonciation* du Musée de Parme, avait orienté l'iconographie dans ce sens.

8. *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bibliographie*, tome X, col. 269-287. Il existe cependant un Bernardino da Balbano (capucin), dont le *Miroir d'oraison* a été traduit en français en 1601; et un Théophile Bernardin, auteur du *Trésor spirituel*, contenant les moyens pour s'enrichir en peu de temps spirituellement par la pratique des bonnes intentions, 1616, traduit en italien. *Ibid.*, tome I, col. 1350-1351.

9. Ses *Œuvres complètes* sont réimprimées à Paris en 1635. Cf. *Prediche volgari*, 4 vol., Florence, 1934-1940, vol. I, pp. 272 sqq; vol. II, pp. 407 sqq., 422 sqq.

LA TACHE ET LES DESSINS DE VICTOR HUGO

PAR JEAN VINCHON

Les dessins de Victor Hugo ont été longtemps considérés comme un jeu d'après dîner autour des taches de café, d'encre, de cendres de cigares mêlées à des liquides. Les conservateurs de la maison de Victor Hugo, Raymond Escholier et Jean Sergent, avec Henri Focillon ont fait justice de cette légende. Il nous est possible d'apporter une contribution à leurs recherches en étudiant les dessins du poète des points de vue du psychologue et du psychiatre. Nous pourrions ainsi apporter des arguments pour différencier son œuvre graphique des griffonnages semi-automatiques et des peintures des « Tachistes » comme Pollock, qui voudraient abusivement se recommander de lui.

Le « Tachisme » transpose dans l'art un accident de la vie courante, la tache. Il ne s'agit pas ici de la tache dans le sens donné à ce terme par les impressionnistes qui la plaçaient après l'avoir choisie dans



FIG. 1. — Victor Hugo par Prosper Mérimée. B.N., Est.
Phot. Mas.



FIG. 3. — Tache d'encre transformée en monstre.

vent assimilées à des fautes morales. La signification de culpabilité résulte ici du fait d'une erreur d'éducation qui confond les unes et les autres.

Chez l'adulte évolué, la tache perd en grande partie le sens d'une faute et d'une culpabilité. Il arrive qu'il s'en amuse et en tire des figures plaisantes (fig. 3 et 4). Elle devient le plus souvent un élément parasite sur un papier ou un vêtement. Les restes de la culpabilité infantile sont transformés en un malaise, en une impression désagréable avec cette idée que le dégât peut être difficile à réparer. Pourtant, il n'est pas possible d'affirmer que la culpabilité a complètement disparu. La tache d'encre faite par Paul-Louis Courier sur un passage inédit d'un manuscrit de *Daphnis et Chloé* provoqua une discussion passionnée qui dura pendant plusieurs années. Le bibliothécaire Furia, conservateur du manuscrit, la reprochait avec véhémence à Paul-Louis Courier et la dialectique habile de ce dernier n'arrivait pas à réduire ses reproches. Il semble bien d'ailleurs que, malgré ses arguments, Courier ait eu mauvaise conscience.

Le « Tachisme » américain résulte pour Jean Cassou, de

un endroit du tableau où elle prenait sa valeur. La tache du « Tachiste » ne résulte pas d'un choix conscient, elle est projetée comme au hasard par des procédés plus automatiques que réfléchis, le peintre s'étant mis au préalable dans un état comparable à l'état second des névrosés (fig. 5).

L'origine de la tache, marque salissante, a été étudiée par Naville chez le tout jeune enfant qui éprouve une grande joie à se tacher et à tacher les objets qui l'entourent. Il semble alors préférer les couleurs gaies. Plus tard les taches de l'écolier sont trop sou-



FIG. 2. — Arrangement décoratif et taches d'encre dans un coin de buvard, œuvre d'un jeune homme de 18 ans.

l'exaltation instinctive du peintre devant les immenses espaces d'un continent à moitié vierge. Jackson Pollock dans le n° 4 des *Problems of Contemporary Art* nous apprend comment il travaillait. Il peignait sur une toile étendue par terre, y projetant la couleur par toutes sortes de procédés, s'inclinant, se couchant presque sur sa peinture pour en être plus près et en faire pour ainsi dire partie, se promenant autour d'elle, s'exaltant jusqu'à créer en lui l'inconscience d'un état second. Le petit enfant barbouillant à quatre pattes avec une joie débordante ne se comporte pas autrement. Jackson Pollock cher-

chait à retrouver cette joie infantile, mais en abolissant le contrôle de lui-même pendant son activité de peintre, et en tentant une régression vers l'enfance, il libérait en même temps les impulsions de ses instincts. Celles-ci le poussèrent au suicide. Il en fut de même pour un autre *tachiste*, Arahile Gorki. Les *tachistes* connaissaient à leur tour les dures épreuves des premières expériences surréalistes.



FIG. 5. — Photographie d'une partie d'un tableau de Jackson Pollock avec des figures produites automatiquement rappelant celles des dessins spirites.



FIG. 4. — Taches d'encre devenues des personnages humoristiques. Les figures 2 et 3 sont des « griffonnages » d'un peintre.

Les griffonneurs de la vie courante ne s'exposent pas aux mêmes drames. Le plus souvent ils atténuent, avant de la gratter, la tache en pompant l'encre avec le coin d'un buvard. Vienne un arrêt dans leur travail, une recherche qui suspend l'écriture, une rêverie qui s'impose. Ils aperçoivent le quart de cercle noir à l'angle du buvard. Leur main reprend la plume et combine un arrangement décoratif autour de ce coin noir obéissant aux lois de la bonne forme (fig. 2). D'autres fois, la tache d'encre à un autre endroit du buvard est transformée en poussin par l'adjonction d'un bec et de pattes, en araignée avec sa toile, en perles de collier, en œil d'une figure, en monstres, en personnages, en toutes sortes d'objets ou êtres (fig. 3 et 4), mais il est exceptionnel qu'elles soient groupées en composition.

Le malaise initial devant une tache d'encre a

stimulé un besoin de libération et la création consécutive d'une série de projections de formes sans lien logique entre elles. Chez les griffonneurs, il ne s'agit plus que d'une rêverie et d'un jeu à demi-conscients, différents de l'état second d'un Pollock ou des peintres spirites. Mais chez tous un sentiment plus ou moins profond de culpabilité persiste.

Observons, maintenant avec les moyens dont nous disposons, Victor Hugo, la plume ou le pinceau à la main. Notons d'abord que son dynamisme puissant ne lui permet pas de s'abandonner longtemps à l'automatisme. Il a toujours contrôlé les apports des tables tournantes à Jersey, et a cessé de les interroger quand il a estimé que l'heure était venue.

Maître des mouvements de sa plume d'oie, il fait rarement des taches, et ses manuscrits ne montrent que quelques bavures autour des traits appuyés.

Dans l'ensemble de sa vie, le sentiment de culpabilité ne devient jamais obsédant. Il dénonce les fautes d'autrui avec la verve d'un Juvénal tout en rejetant sans remords les régimes qui l'ont fait pair et académicien. Ses aventures féminines souvent courtes le troublent peu. Elles sont trop nombreuses.

L'idée de culpabilité s'associe chez lui à de très nombreuses images comme dans



FIG. 6. — Maison sur la plage d'une île anglo-normande. Taches indépendantes du dessin, l'une d'elles est devenue trou (s.d.).
Paris, Musée Victor Hugo. Phot. Mas.

La Conscience. Une souffrance morale authentique en réduirait le nombre. Dans ses poèmes, ses dessins, ses méditations, il rapproche les contrastes : le bien et le mal, le blanc et le noir, la lumière et l'obscurité, les forces bonnes et les forces mauvaises, nous pouvons ajouter la culpabilité et la rédemption.

L'importance des contrastes constitue l'essentiel de la *Préface de Cromwell*, résumé des doctrines romantiques. Les oscillations d'un contraire à l'autre réduisent la prédominance de l'un d'eux et peuvent aussi expliquer que chez Hugo la culpabilité ne s'installe pas.

Victor Hugo travaille avec méthode et sa technique se perfectionne chaque jour. Il guette l'inspiration initiale, et en fixe l'essentiel nuit et jour sur des feuilles jetées sur son lit et qu'il retrouve à son réveil. Son pinceau est chargé de sépia ou d'encre mais, de même que sa plume, ne fait que rarement des taches. Un dessin inédit qui m'a été montré par M. Sergent, et est reproduit ici, porte deux taches rondes. L'une a rongé le papier. Ces taches forment des éléments parasites sans rapport avec l'ensemble de l'image d'une maison sur la plage d'une île anglo-normande. Cette maison est vue de haut sous l'éclairage de la pleine lune (fig. 6).

Cherchons maintenant dans les 350 dessins de la maison de Victor Hugo des compositions dans lesquelles des taches d'encre pourraient être décelées à l'origine des formes. Voici deux dessins des années 1855 et 1856, celles des séances de spiritisme de Jersey, *l'Ermitage* et *Ma destinée*. Le premier représente un escalier clair entre deux rochers sombres montant vers le ciel comme les escaliers de Piranèse suivant la remarque de M. Sergent, comme aussi des ascensions de William Blake inspirées de l'échelle de Jacob et qui ont une valeur d'archétype (fig. 7) : la



FIG. 7. — *L'Ermitage*, interprétation d'un paysage de l'avant-port de Saint-Hélier, 1855.
Paris, Musée Victor Hugo. Phot. Mas.

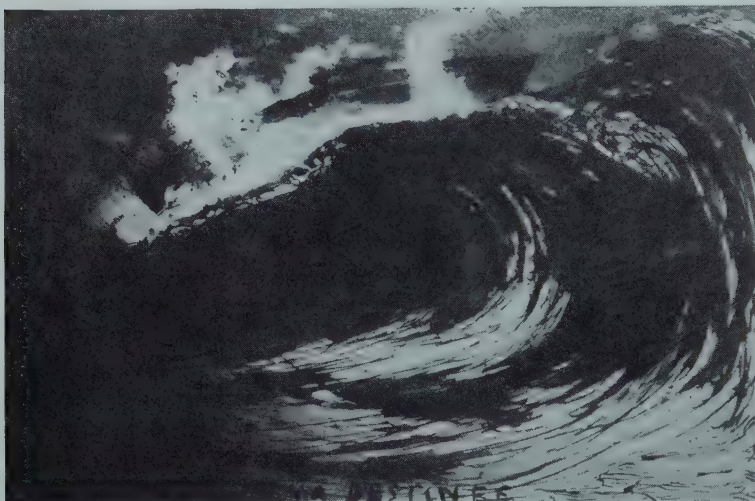


FIG. 8. — *Ma destinée*. Dessins et signature en majuscules, 1857.
Paris, Musée Victor Hugo. Phot. Mas.

vague de *ma destinée* roule un sombre navire dans une tempête où seule brille l'écume du flot (fig. 8). Ce thème peut être retrouvé aussi dans les gravures d'Hokusai et les dessins du Vinci. Malgré l'appui du pinceau la tache est absente de ces dessins riches des formes de l'inconscient collectif. Elle est également absente des *Sombres ruines d'un burg* dessin sans date évoquant l'ancêtre Hugo du moyen âge dont le poète prétendait

descendre (fig. 9) : la culpabilité n'intervenait pas ou était surmontée dans les évocations de montée au ciel et de lutte contre le destin, l'orgueil seul était exprimé par la grandeur suggérée des ruines du burg.

Un autre dessin dans lequel le noir domine, *l'Intestin de Leviathan* montre également l'absence de taches initiales et par contre des effets cherchés de noirs nuancés traduisant un contrôle de chaque mouvement de la main tenant le pinceau (fig. 10).

L'araignée de *Vianden à travers une toile d'araignée* (fig. 11) diffère complètement d'une araignée griffonnée par un dessinateur distrait sur un buvard. L'insecte vivant s'apprête dans le dessin de Hugo à saisir des moucheron pris dans la toile. Les seules figures noires sont celles des insectes. La toile est tendue comme une verrière à travers laquelle apparaissent les ruines de Vianden. L'araignée du dessin de 1871 rappelle l'araignée de Notre-Dame de Paris, regardée par le frère de Claude

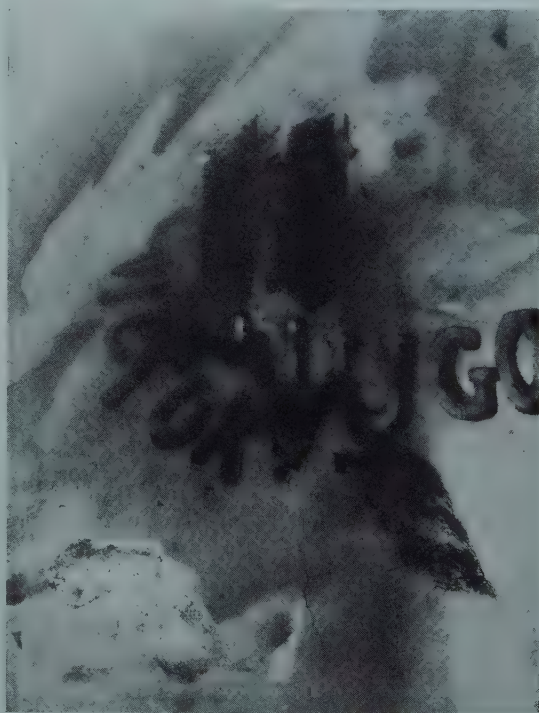


FIG. 9. — *Ruines d'un bourg*. Dessin et signature en majuscules rouges.
Paris, Musée Victor Hugo. Phot. Mas.

Frollo, celle du carnet de 1837, l'araignée des vers du lion d'Androclès de 1855 dits par *la Bouche d'ombre*,

*Te voilà fiancée araignée à l'étoile
Et le rayon de lune est au fil qu'à sa toile
Dans l'ombre ajoute Dieu...*

Une cinquième araignée prend dans sa toile les nations dans un autre poème. Le thème de l'araignée et de sa toile n'appartient pas à l'inconscient collectif, mais au monde des images personnelles du poète, où il représente un type des productions du mécanisme de sublimation.

Ce monde s'était enrichi depuis le temps où Hugo enfant dessinait au collège des nobles de Madrid. Les images intérieures lui apparurent peu à peu dans un clair obscur exprimé aussi bien dans les dessins que par les mots des vers : ombre, sombre, noir, mystérieux, inexprimable, et tant d'autres, toujours plus ou moins associés à leurs contraires. Elles devenaient à l'occasion des visions comme celles de Néron et de Sardanapale pétrifiés pour leurs crimes dans la pierre des dolmens. A l'époque des *Travailleurs de la Mer* en 1865, au monde personnel de Hugo s'étaient ajoutées de nombreuses images marines qui ornent le manuscrit sans l'illustrer directement. Dessins et poèmes dans l'ensemble de son œuvre peuvent exprimer des images comparables mais rarement dans le même temps. Le dessin a parfois précédé le poème de plusieurs années.

Victor Hugo qui avait d'abord, comme les griffonneurs, minimisé ces *espèces*



FIG. 10. — *L'intestin de Leviathan*. Illustration d'un passage des *Misérables*. Paris, Musée Victor Hugo. Phot. Mas.



FIG. 11. — *Vianden à travers une toile d'araignée*. 1871.
Paris, Musée Victor Hugo. Phot. Mas.

de dessins faits par moi dans des heures de rêverie presque inconsciente, avec ce qui restait d'encre dans ma plume, dans une lettre à un éditeur qui demandait de les publier, connaissait la valeur de ses dessins. Il passait vite de la pudeur de montrer ces témoins de sa vie intérieure au plaisir d'être félicité pour leur qualité. Et il était sincère à un moment et à l'autre de ces oppositions apparentes.

L'abandon du *Tachiste* à l'automatisme inconscient, la rêverie du griffonneur dessinant machinalement autour d'une tache d'encre, le jeu du dessinateur cachant sa tache sous l'humour, s'opposent à l'élan toujours conscient et suivi d'une activité dynamique, volontaire, qui reparaît à chaque moment de l'œuvre graphique et poétique de Victor Hugo. Il utilise peu le hasard ou l'accident, se refuse à incorpo-

rer à ses poèmes les vers de la *Bouche d'ombre* et s'il fait une tache, s'il commet une erreur, il ne s'attarde pas à ruminer sur la faute possible et à intégrer la tache dans un dessin. Il va de l'avant. La tache, faute infantile, ne déborde jamais dans son univers viril.

J. V.

SUMMARY : *Blobs and the drawings of Victor Hugo.*

The American Tachists carry on their research outside of any previously defined technique or ideal. It seems that they wish to see in the adult artist the elementary inspiration of the child in its freshness. Victor Hugo's drawings may have been likened to tachist works because he himself spoke of them as mere chance, developing the shape of a drop of coffee spilt on a tablecloth, or of cigar ash fallen in some liquid. In reality these drawings are the product of a skilled technique, that involves the use of artists' media, including brushes, sepia and gouache, and applied with the same method used as in the construction of the poems. The brush, over-filled with sepia, may have made a blob on the paper, but Victor Hugo did not incorporate it into the drawing as in the case of figure n° 5.

DESSINS DE VICTOR HUGO DANS DEUX CARNETS DE LA COLLECTION LUCIEN GRAUX

PAR JEAN-BERTRAND BARRÈRE

Sous le titre *Carnet, mars-avril 1856*¹, MM. R. Journet et G. Robert ont publié une soigneuse description commentée d'un des carnets d'ébauches et de dessins que Victor Hugo glissait, dit-on, dans sa poche avant de partir en promenade. Mais, une fois rentré dans son *look-out*, il devait bien s'y attarder. Ce carnet fait apparaître notamment une manière graphique de l'artiste tout à fait curieuse et différente, semble-t-il, de ce que nous connaissons en général de lui. Elle se caractérise par les contours dentelés des créatures fantasques ou fantastiques représentées. Ce n'est pas la seule, d'ailleurs, à y être remarquable. Déjà en 1903, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts*, Bertaux avait attiré l'attention sur « ces formes mystérieuses qui ont les contours tremblés et les promontoires cornus d'un continent déchiqueté, sur un croquis de géographe³ ». Rien n'est plus exact.

Le carnet qui va nous occuper fait immédiatement suite à ce dernier. Celui-ci était « acheté le 15 mars 1856 », et « clos le 18 avril ». Le nôtre est « acheté le 19 avril 1856 » et terminé en juin⁴. Il se place à l'articulation temporelle des *Contemplations* publiées et des *Petites Epopées* en projet. Il n'est rempli que de dessins. Premier signe de détente. J'ajouterai que ces dessins ne sont pas des *choses vues*, à la manière de ceux des voyages sur le Rhin, mais des compositions imaginaires. A défaut d'une reproduction d'environ soixante-dix dessins, quelques échantillons des plus curieux donneront une idée de leur caractère insolite. Un examen des proportions selon le genre et, à l'occasion, la considération de quelques légendes nous conduiront à quelques observations sur l'état d'esprit de Victor Hugo vers 1856.

La majeure partie de ces dessins, une trentaine environ, pourrait se classer sous la rubrique de la caricature satirique : les juges et les grands-prêtres, coiffés d'une toque ou d'une tiare, en sont des modèles fréquents; la justice y est en question, la religion aussi, et même l'amour. Ce n'est pas le sujet qui surprend, mais la manière de le traiter. Tantôt c'est un simple calembour illustré : « *Judex salutans injustitiam* : de travers vu qu'il s'appelle le droit », repris à quelques pages de distance pour un vieillard « regardant de travers son enfant ». Ou bien c'est un rébus de deux têtes, l'une coiffée d'une perruque, l'autre de faune sortant des feuilles, avec cet apophtegme : « Perruque parle. Feuillage écoute ». Le dessin parfois résume une scène de fantaisie, qui tend à évoquer l'équivalent d'un de ces brefs monologues ou dialogues destinés au *Théâtre en liberté*. Sous un visage moustachu et niaisement rêveur : « il vit qu'il n'était pas aimé, se regarda dans un miroir, comprit et se sacrifia ». Ou le visage d'un amant stupide, maltraité par la nature et déformé par

un nez prodigieux, vu par-dessous, à la Grandville : « il souriait, il soupirait, il languissait, il cherchait à plaire ». D'une négresse difforme, coiffée d'un madras, culottée comme un homme et portant un petit monstre dans ses bras : « cette victime de la séduction du Prince allait dans les rues mendiant et portant son petit ». Une suite de trois dessins présente une satire curieuse de la religion, — je dis une suite, bien que rien ne soit moins sûr : ils se suivent, voilà tout ce qu'on peut dire. Le premier et le troisième ont un lien logique, mais non graphique, ils ne sont pas du même style; le second et le troisième s'associent seulement par l'écriture, qui est la même. Le premier représente, monté sur un socle, un masque humain, même négroïde, à chevelure fuligineuse, en toge et brodequins; titre : « chez les sauvages »; légende : « les prêtres l'affublèrent à leur mode, et il demeura ainsi sur l'autel, content d'être dieu, aimant mieux cela qu'être mangé ». Sous un profil ébauché, dont l'impression béate n'est qu'indiquée, la légende du second donne : « il n'était pas sûr de ne pas être parfaitement heureux ». Un mufle de singe velu



FIG. 1. — VICTOR HUGO. — *Dedans d'un arbre*, dessin, 1856.

occupe la troisième page en suivant : « Seulement son co-dieu le regardait de travers. Ce collègue était un grand singe noir ». Une scène caricaturale, à la limite de la satire et d'un surréalisme humoristique, représente un *magister*, coiffé d'une tiare et revêtu d'une soutane ou d'une souquenille, sorte de « dieu » anthropomorphe les pieds sur un œil dans les nuages, tançant vertement un gamin cornu, sorte de gnome en tunique de collégien, poings et ailes de papillon liés derrière le dos : « Vous voyez bien, Monsieur, voilà deux étoiles qui viennent chez moi se plaindre de vous. Vous leur aurez tiré les rayons ! quelle sottise leur avez-vous faite, petit drôle ? » Les deux étoiles aux rayons inégaux dansent au-dessus du lutin ou de l'ange penaud.

Ce dessin, aussi étonnant par l'idée que par la réalisation, nous achemine au reste, qui se répartit par moitié entre une manière de caricature allégorique, voire métaphysique, et ce qu'il convient d'appeler avec J. Baltrusaitis, dans le sens élargi du terme, de véritables *grylles* : « Servant d'abord à désigner, en général, le genre satirique de la peinture à fortes déformations, le nom finit par être appliqué exclusivement à la glyptique représentant des êtres dont le corps est composé de têtes⁵ ». Ce sont des créatures composites et monstrueuses, jaillies, semble-t-il, de l'imagination de l'artiste Hugo, bien qu'apparentées parfois à l'imagerie médiévale ou à la tératologie orientale et même extrême-orientale.

Voyons d'abord ce que j'appelle la caricature allégorique ou métaphysique. Ce peut être un motif très mince comme celui-ci : « il prêche le vide, pendant que son hippogriffe broute ». Mais cela nous introduit déjà à un domaine surréel, parfois mythologique, où certaines idées du poète s'illustrent ou peut-être prennent forme. Son animisme doit être rendu responsable d'une série extrêmement curieuse de dessins intitulés *dedans*. Il y a le *dedans d'une bête* : c'est un monstre à tête de loup ébauché dans un vague agenouillement, son museau et l'œil levés vers une étoile et ses pattes grossièrement jointes dans un effort pathétique de prière ; on dirait qu'il

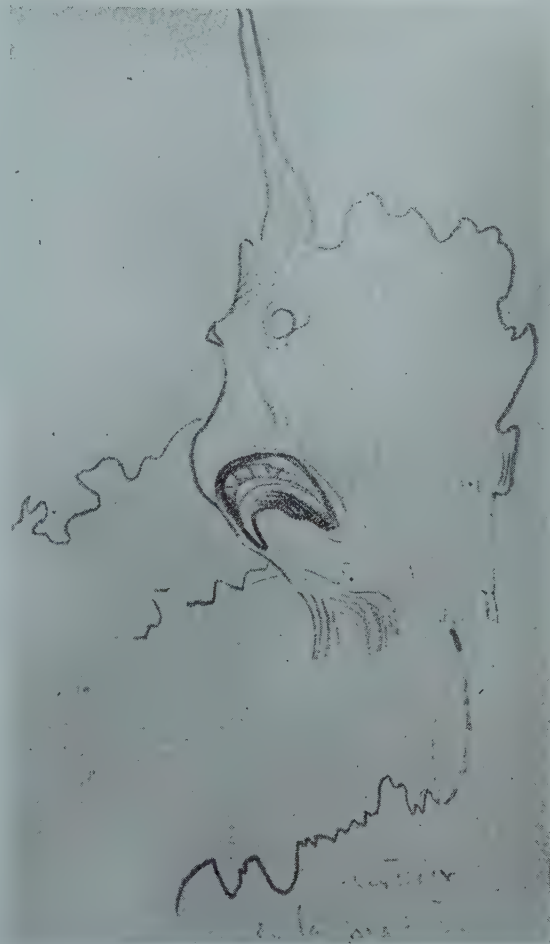


FIG. 2. — VICTOR HUGO. — *Désespoir de la matière*, dessin, 1856.



FIG. 3. — VICTOR HUGO. — *Tristitia rerum*, dessin, 1856.

cherche à parler⁶. Un visage de bonze indien ou chinois exprime la méditation malgré ses oreilles de faune : c'est « le *dedans d'un rocher* »⁷. Dans un décor d'arbres dépouillés et lointains un grand tronc se dresse, les bras en croix et les mains tendues, sa tête animale levée vers le ciel, la gueule béante : c'est le *dedans d'un arbre*⁸ (fig. 1). Au milieu de tant de développements poétiques de ce thème, c'est encore cette protestation de *l'Ange*, dans le poème *Dieu*, qui me paraîtrait le plus fidèlement s'inscrire sous ces images et

leurs légendes :

*Mais tu dis : — Le caillou brisé, l'arbre abattu
Ne souffrent point, la bête ignore. — Qu'en sais-tu?
Sais-tu la profondeur du soupir, et l'abîme
Du cri? pour voir le fond du gouffre, es-tu la cime?
Et s'il était des pleurs qui coulent en dedans⁹?*

Dans ce même ordre d'idées, c'est, un peu plus loin, une tête de bête unicorne et barbue, mais non la licorne chevaline de la tradition; sa gueule béant en arc de cercle et son œil blanc et rond expriment la détresse stupide. En effet, on lit : « *désespoir de la matière* » (fig. 2). L'idée est à rapprocher du dessin intitulé *Tristitia rerum* (fig. 3), profil déchiqueté, écorché, écaillé, couvert d'une moisissure lépreuse, où brille un œil immense, noir et rond. Et je joindrais volontiers à ces deux ce dessin du carnet n° 3 de la même collection¹⁰ qui représente avec un art étrange et sûr une monstrueuse tête d'animal aux yeux félins, aux contours déchiquetés et comme dégouttants, sur le crâne de laquelle est paisiblement assise une minuscule et auguste silhouette de vieillard à barbe, rayonnant dans une étoile (fig. 4). La légende mêle l'humour à l'effroi : « assis sur ce sommet terrible, la nature domptée, ce philosophe méditait ». Et cette variante de la victime : *la matière vaincue*. Ce sont bien des allégories. Telle incarnation du scepticisme dans *Dieu*¹¹ serait évoquée à propos par le dessin sans légende d'un faune — ou est-ce un honze?

— jouant de la flûte pour un étrange *hibou* noir perché sur un faitage (fig. 5), sa « gueule » ouverte en rond et ses oreilles d'écureuil dressées : mais la légende *scepticisme*, c'est un peu plus loin qu'elle se trouve, sous un visage au trait, bouche perplexe. *L'éclectisme* est symbolisé dans le style fantastique par un immense lézard, une hydre à tête de tortue et à trompe, toute caparaçonnée d'écailles luisantes, chevauchée par un jockey hilare. Nous retrouverons un cavalier, nain cruel à barbiche et bonnet paysan, caracolant sur un âne à queue de reptile. Et, naturellement, nous songeons à *l'Âne*, qui va préoccuper le poète à la fin de 1857 et en 1858 : est-ce déjà là, figuré, le procès de la science présomptueuse ? L'âne revient, en tout cas, près de la fin du carnet sous une forme plus explicite. C'est, en pleine page, le très beau dessin d'une tête d'âne ornée de glands brodés, illuminée par une prunelle de jais et broutant des étoiles ; entre ses oreilles largement déployées est juché son cornac, sorte de démon noir ébouriffé aux ailes de feuillage (fig. 6). En voici la légende, non moins poétique que le dessin : « La triomphante tête d'âne reparut. Ses deux oreilles étaient comme deux ailes. Il mangeait du chardon et des étoiles ». De quoi on pourrait rapprocher son compagnon de misère, un crapaud travesti en magister, écouté par une tête de monstre surgie de l'ombre, dessin dont H. Guillemin a retenu l'apologue¹² : « Même quand la bête enseigne, l'ombre a toujours quelqu'un pour écouter. Il y a toujours pour toute voix un auditeur inférieur ». Pour terminer l'évocation de cette catégorie, je me contenterai de cet autre apologue ou scène surréaliste, peut-

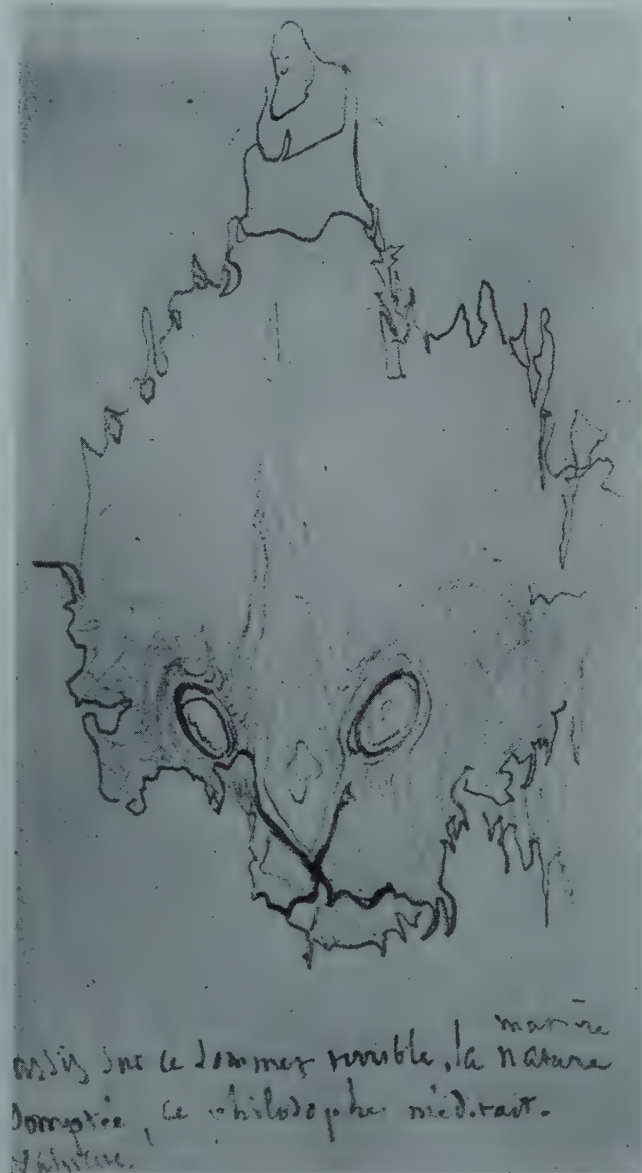


FIG. 4. — VICTOR HUGO. — *Assis sur ce sommet terrible...*, dessin, 1858.

être illustration d'une théorie hermétique. Un buste féminin se dégage d'un nuage pour jeter quelques miettes à de fantasques et étiques volatiles; à genoux derrière son dos, une larve esquisse un sourire satisfait. Voici l'explication : « pauvre larve tendant au bien, du haut de son nuage, il donnait la pâture à tous les êtres, et sa conscience, quoique encore informe, était heureuse derrière lui ». Peu commun, comme disent les marchands d'autographes.

Cet âne reptile, un âne bovin à cloche chinoise et à bois de cerf dont l'épine dorsale hérissée s'orne de figurines plus ou moins grimaçantes, minuscule silhouette de saint auréolé priant sur la selle et diable ricanant vers la queue, véritable bête d'apocalypse à trois sabots et couverte d'une robe comme pour le tournoi de l'esprit, un satyre trapu doté d'une tête puissante dont les cornes et les boucles sont de nouvelles créatures et éclairé par cette légende agressive « *sub sacerdote satyrus* », ces diverses créations tendent vers le monstre et le *grylle*, tel que certains dessins à la plume de Bosch ou de Brueghel nous le font voir à travers l'imagination flamande. L'intérêt exceptionnel du livre déjà cité de Baltrusaitis a été de coordonner par une magnificence d'exemples démonstratifs les parentés offertes par l'Inde et la Chine avec le moyen âge occidental et peut-être transmises par ces voyageurs et conquérants infatigables, Arabes et Mongols. Des planches de la collection des *Voyages*, dont Hugo s'est inspiré pour la décoration de sa maison à Guernesey et notamment pour la confection de ses paravents « chinois », la consultation de textes hermétiques dont témoignent parfois certains de ses carnets¹³, pourraient donner à penser que des modèles ont pu exciter l'imitation du dessinateur, puis le libre élan de son imagination en plein accord avec ses idées. Il reste que nous avons là une bonne quinzaine de grylles authentiques qui viennent s'ajouter à ceux dont la présence illustre une pensée plus ou moins définie. Mais que signifie cet éléphant gauche dont le corps finit en botte d'Italie, en attendant son frère cocasse de janvier 1858, dont la trompe traîne lamentablement à terre et qui s'orne de cette bouffonne légende : « le mam-mouth s'avança presque en rampant comme un lion »¹⁴? Ce crapaud en bottes de mousquetaire, bâton en main, ce dogue botté en cape, accoudé au parapet et regardant les étoiles, ces têtes à mains et à bras, ce monstre botté dont le groin s'affine en trompe, dont une main supporte un perroquet, cependant que de l'autre il s'appuie sur un mur invisible pour s'élancer dans cet escalier l'œil levé vers le ciel, que signifient-ils? Et ce « courtisan », chat botté dont la tête est plus proche du masque du fleuve Tibre que du marquis de Carabas? Que font ce satyre dansant, cet âne à bésicles et ce saint à capuche sur cette tête en forme de Bretagne? Ces hommes étendus à tête de cheval (« aux portes de la ville trois amis se reposèrent »), ces monstres humains à trompe de tapir? Et tant de figures qui, en dépit ou à cause de leur légende, de l'*orateur antique* au magicien, évoquent une cartographie hérissée et horrifiante ou simplement cocasse?

Ces figures ont un trait commun dans leur contour déchiqueté comme seuls les rochers d'une plage ou mieux les côtes marines sur une carte détaillée peuvent en

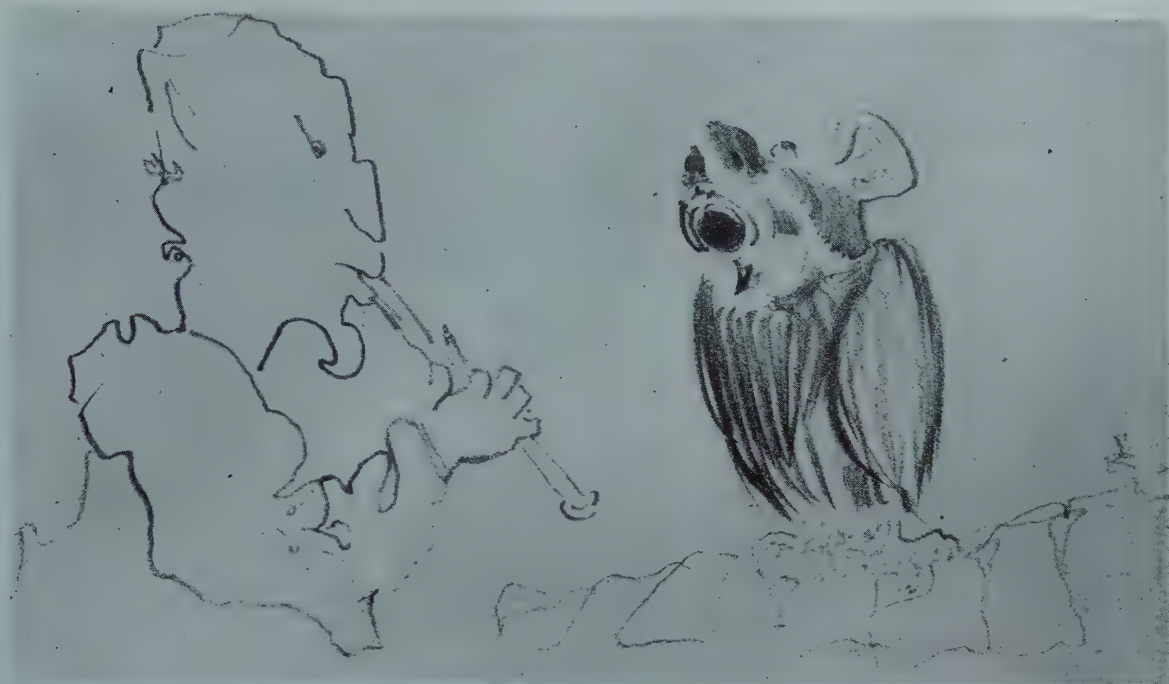


FIG. 5. — VICTOR HUGO. — Dessin, 1856.

donner l'idée. Est-ce l'effet de l'application à la figure de son goût de paysagiste pour les lignes brisées, les horizons découpés, les ombres hérissées des flèches des cités flamandes ou germaniques ¹⁵? E. Bertaux a cru voir dans de tels dessins des souvenirs d'apparitions spirites. R. Journet et G. Robert rejettent cette explication. Ils ne croient guère davantage aux suggestions de reliefs rocheux, que justifieraient des textes plus anciens du voyageur, comme celui-ci, de 1843 : « Ici, à Pasages, la montagne, sculptée et travaillée par les pluies, la mer et le vent, est peuplée par le grès d'une foule d'habitants muets, immobiles, éternels, presque effrayants. C'est un ermite encapuchonné, assis à l'entrée de la baie, au sommet d'un roc inaccessible (...). Ce sont des nains à bec d'oiseau, des monstres à forme humaine et à deux têtes (...). C'est une idole ventrue à mufle de bœuf (...) » ¹⁶. C'est un crapaud gigantesque accroupi au sommet d'une haute colline, marbré par les lichens de taches jaunes et livides... ». Hugo a dû refaire des observations analogues à Guernesey; en fait, nous le savons par les descriptions des *Travailleurs de la mer*, et, lorsque le poète assigne pour modèles aux héros de ses *Petites Épopées* « des rochers d'ici, debout dans les écumes », on peut voir là plus qu'une figure de rhétorique ¹⁷. Mais nos auteurs, qui ne l'ignorent pas, verraient plus volontiers dans cette manière une interprétation plus ou moins directe des contours de « nuages, taches sur les murs, lichens, nodosités capricieuses d'arbres rongés par la mer », et tout particulièrement « des formes que suggèrent, dans la pénombre, des taches ou des accidents de lumière » ¹⁸. Et un texte plus ancien encore, de 1825, corrobore explicitement cette tendance, qui ne s'est pas seu-

lement exprimée alors par la poésie, comme ils le croient, mais déjà aussi par le dessin. Mais l'artiste était moins hardi, et il croyait moins à son crayon qu'à sa plume, réservant pour lui ou pour ses intimes les caprices du premier :

*Je suis pour le moment dans une salle attenante à la Miltière; le lierre qui en garnit les parois jette sur mon papier des ombres découpées dont je t'envoie le dessin, puisque tu désires que ma lettre contienne quelque chose de pittoresque. Ne va pas rire de ces figures bizarres jetées comme au hasard sur l'autre côté de la feuille. Aie un peu d'imagination. Suppose tout ce dessin tracé par le soleil et l'ombre et tu verras quelque chose de charmant. Voilà comme procèdent ces fous qu'on appelle les poètes*¹⁹.

On peut, en tout cas, observer dans l'expression poétique de V. Hugo plus d'un exemple de cette manière. En voici un qui me frappe dans la description des armures de Corbus (*Eviradnus*, v. 481) :

*Le casque semble un crâne et, de squames couverts,
Les doigts des gantelets luisent comme des vers.*

Ces *squames* sont l'équivalent précis des crêtes qu'il dessine sur l'échine ou la physiologie de ses monstres. La déformation y règne en maîtresse, prêtant des proportions anormales à tel détail de la physiologie, souvent le nez, ou l'occiput, réduisant au contraire la silhouette humaine par rapport à la tête du monstre. « Caprices » de Hugo, en marge de ses poèmes didactiques et de ses épopées philosophiques ou apocalyptiques. Toutes ces images tendent au monstre, mais l'humour y corrige toujours l'horreur prête à se dégager de ce cercle démoniaque.

Si l'on cherchait des rapprochements, aucun nom ne viendrait aisément s'inscrire sous ces dessins. Si Hugo y est plus proche par la bonne humeur des flamands, et plus de Bosch que de Brueghel, le tourment de certaines figures rappellerait mieux Goya. Mais ce n'est pas cela encore. Le crayon de Daumier est plus large et plus franc. Certains dessins seulement évoqueraient les prises de vue obliques et de bas en haut pratiquées par Grandville²⁰, et aucun à proprement parler la recherche foisonnante et harmonieuse de G. Doré, telle qu'elle apparaît déjà dans ses illustrations de Rabelais (1854). Redon, gris et ovale, est, un peu plus tard, plus obsédé par le cauchemar²¹, et Cruikshank, un peu avant, plus menu de métier. Par beaucoup d'endroits, le dessin reste de son époque, avec de brusques écarts presque incompréhensibles vers ces larges courbes fantastiques où le sculpteur Henry Moore a enfermé dans ses dessins les horreurs de la dernière guerre.

Hugo dessinateur, tel qu'il apparaît dans ce carnet de 1856, représente, toutes proportions gardées, le même genre de phénomène que Baltrusaitis révèle dans l'art gothique, à la croisée des inspirations venues d'Islam et de Chine. C'est un syncrétisme par l'image des figurations classiques (faunes) et des mythes décoratifs ou fantastiques de l'Extrême-Orient. Des monstres qu'il dessine, on peut se demander s'ils sont des dragons ou des grylles antiques; on hésite entre le satyre et le bonze chinois, entre l'oiseau et le mammifère. Mais les ailes de ses dragons sont bien ces



FIG 6. — VICTOR HUGO. — *La triomphante tête d'âne reparut...*, dessin, 1856.

ailes déchiquetées de chauve-souris²² qui, des peintures chinoises, semblent s'être transmises à la représentation gothique des démons. Hugo a assimilé des éléments d'origine diverse et la composition originale de ces disparates est l'élément dominant de cet univers graphique de 1856. On voit assez l'application qu'on en peut faire à sa manière de travailler et à son élaboration poétique.

On ne dispose pas d'un carnet de dessins aussi significatif avant le début de 1858. Ce carnet, très probablement commencé en janvier 1858, permet quelques observations corroborantes d'un certain intérêt²³. Depuis qu'il a repris l'usage fréquent du crayon et de la plume, le dessin de Victor Hugo semble regagner en maîtrise, comme en témoigne le vigoureux croquis d'une chaumière « vue de la fenêtre de la maison de Suzanne », du 18 janvier. Les dessins d'un trait plus sûr, d'un propos plus affirmé, s'y mêlent aux répliques de *Comédie* et aux brouillons des *Petites Epopées*. Plus abondants au début, ils semblent diminuer en nombre vers la fin du carnet, à mesure que le poète, semble-t-il, se concentre

d'avantage sur le travail des vers. Les mêmes catégories de genre, avec les mêmes chevauchements, peuvent s'y observer.

Les caricatures continuent d'y proliférer, d'un grotesque au nez et à la main pendants — « le pauvre diable dut mettre les pouces et faire des excuses » — au croquis fort réussi d'un « John Bull » effaré — « le digne gentleman n'écoutait pas ces choses sans terreur ». La justice, la politique et la religion y sont la cible d'une satire aussi persévérante qu'adéquate, depuis les masques des trois Juges des Enfers grecs, en passant par le Sénateur romain, « grand avaleur de tous les sabres de tous

les tyrans », jusqu'au Grand-Prêtre, coiffé d'une tiare, qui s'incline révérencieusement en écartant les mains pour un signe de bienvenue, cependant qu'un démon passe la tête à travers sa robe : « Le grand-prêtre, me prenant pour un tyran, salua et me dit : — Entrez, Monseigneur ». Juge ivre et déchu, juge dévot : « le juge priaît avec ferveur, à genoux devant Dieu, l'œil sur Monseigneur l'Archevêque qui pouvait beaucoup pour son avancement ». Le nez du prélat bourgeoise, sa lèvre avance, son œil fermé est petit, bête et méchant. « Le grand inquisiteur digérait. » Le professeur dans sa chaire abaisse son groin obtus sur un livre. J'en passe.

Les monstres ne sont pas en minorité non plus. Dirai-je qu'ils se font plus harmonieux dans leur laideur, plus exotiques aussi. L'origine ou l'apparence chinoise de l'inspiration est plus souvent marquée, dans le fantastique comme dans le fantasque²⁴. Il y a là le plus beau dragon volant qu'ait, à ma connaissance, dessiné Hugo : il rappelle de près les sinuosités du dragon Pai-Fa-Shan, tel qu'il m'a été donné d'en voir un dessin sur laque du XVIII^e siècle. On serait tenté de le rapprocher de ces vers inscrits sur une des premières pages du carnet :

Le dragon

il poussait jour et nuit
un sourd gémissement qui remplissait la plaine
et qui durait trois mois sans qu'il reprît haleine.

Mais la légende est presque plus savoureuse dans sa modestie : « C'était une bête assez horrible qui volait »²⁵. A côté de diverses figures de « danseurs de sabbat », où, à la manière des grylles, vautour, démon, divers autres volatiles s'amassent sur la tête du vieux ou du jeune danseur, à côté des sorcières chevauchant leurs balais, des échassiers hantés de petits monstres, ou de ce *Spectrum* camus, toute une série de croquis humoristiques dans le style chinois — ou bien serait-ce japonais ? — marie curieusement son goût des situations comiques et sa fantaisie graphique. C'est une jeune femme en tunique ou en kimono, un éventail palmé à la main, d'un tour gracieux. Celle-ci est une menue princesse, sa fleur à la main, juchée sur un monstrueux chameau à roulettes tiré par un avorton de singe hérissé : « la reine passe, montée sur son mari et traînée par son amant ». Même le poète des *Fêtes galantes* n'a pas rêvé cortège plus baroque. Voici les déesses de la nature : une manière d'Amphitrite du soleil-levant, « la comtesse de la mer passa dans son écaille » ; ou Madame Eole au contour précieux : « la dame du vent passe sur son hippogriffe » ; la voici regardée au face-à-main par une autre créature au chignon proéminent : c'est « la géante des nuages ». Ces quelques échantillons montrent, à nos yeux, à quel point sa fantaisie se donne carrière et, excitée par des images de vieux livres qu'il aurait singulièrement modernisées, ou par la mode montante où s'illustrèrent les Goncourt²⁶, ou encore peut-être par la lecture d'un magazine contemporain, comme le *London Illustrated News*, ou de ce *Choix de Contes et Nouvelles traduits du chinois* par Théodore Pavie (1839) qu'il avait dans sa bibliothèque ou de tout autre

ouvrage, cherche à s'évader toujours plus loin de ses obsessions métaphysiques ou de ses labeurs épiques. Est-ce le lieu de citer ces vers plus tardifs ?

*Je menais des monstres en laisse,
J'errais sur le char des griffons...
J'en descends, je mets pied à terre;
Plus tard, demain, je poursuivrai
Plus loin encor dans le mystère
Les strophes au vol effaré*²⁷.

En 1858, il ne fait que s'y acheminer. Paillasse est là qui se contorsionne en heurtant violemment l'une contre l'autre des cymbales. Une autre nouveauté : deux ou trois femmes nues, en situation hardie, et fort élégamment dessinées, annoncent toutes les Gotons qui vont relayer dans *les Chansons* les jeunes filles aperçues à leur mansarde pendant les voyages de 1839-1843. Faut-il citer les légendes ? Celle-ci, vue de dos, a un air encore oriental : « Altière même en ce désordre et traînant sa chemise et sa robe défaite comme un manteau de cour ». Cette autre a son voyeur, la langue aussi pendante que le nez : « elle cherchait ses puces ». La plus belle, au galbe audacieux, entre son miroir et sa cuvette, mérite une légende plus élaborée : « La belle était précisément dans le moment le plus critique d'un changement de chemise ». L'idée sent son époque et rappelle certains fonds d'assiettes ou certaines gravures un peu grivoises. Mais le dessin n'a pas d'âge. Baissons le rideau sur ce rapide aperçu devant les yeux ardents de cette tête oblique aux babines sensuelles, aux narines frémissantes, pointue par les oreilles et deux boutures de cornes : « Aimable, mais quelque peu faunesque ». Une femme noire rabat sa capuche : « au milieu de l'orgie le spectre passait ». Hugo est dans ce contraste. Le dessin, comme ses vers de fantaisie, fait fonction de détente. L'équilibre est revenu, les hantises sont exorcisées.

J.-B. B.

SUMMARY : *Drawings by Victor Hugo in two Sketchbooks in the Lucien Graux Collection.*

Landscape drawings by Victor Hugo, mainly those of the Rhine Valley, are fairly well-known, but his artistic imagination was much more varied. This article aims at drawing attention to certain unusual drawings of his, from his sketch-books of 1856-1858. What they have in common is their indented outline (like the coast on a map). But they are not concerned with landscape, — they are satirical figures in a rather odd style of allegorical or metaphysical caricature. The titles of some of these drawings read : — “what is inside a tree” “what is inside an animal” “matter conquered by mind”, etc. These drawings are contemporary with Hugo's philosophical satire *L'Ane* and the epic poems of *La Légende des Siècles*. Some of them have much in common with the fantastic figures (or “grylles”) studied by J. Baltrušaitis, which are often beings whose bodies are only made up of heads. We do not know whether Hugo's imagination was stirred by the sight of drawings in this style or by his own observation of jagged rocks or patches on the wall or the play of light and shadow. However monstrous these figures may be, their mood remains fanciful. Although they may remind us of Dürer, Goya, Grandville or Daumier, it seems difficult to ascribe to any one these artists the specific quality which underlies them.

NOTES

1. *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n° 24, Belles Lettres, 1959, texte et choix de dessins (carnet coll. B.N. n° 6, n.a.fr. 13446).

2. Un thème qui revient souvent est celui des animaux ou larves instrumentistes, que les auteurs rapprochent de certains dessins de *Punch* de 1855-1856.

3. *Ibid.*, p. 43.
4. Coll. Lucien-Graux, n° 1, signalé *ibid.*, p. 47.
5. *Le Moyen Âge fantastique*, A. Colin, 1955, p. 18. Je constate que, de leur côté, R. JOURNET et G. ROBERT se réfèrent aussi à cet ouvrage (p. 8, n. 31).
6. Bien des vers de Hugo pourraient être évoqués à ce propos, de *Melancholia* au *Crapaud*, daté de mai 1858. Signalons un court fragment publié dans le *Théâtre de Jeunesse* (éd. Impr. Nat.), p. 528 et attribué à 1855-1865 : « l'âme des bêtes... »
- Quoi ! les bêtes n'auraient pas d'âme ! pourquoi ? etc. Et ce vers de *Dieu* (éd. Impr. Nat.), p. 479 :
- Eh ! vois donc les douleurs de ces bêtes hagardes !
7. Cf. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, p. 212 sq. : « Toute une série de procédés pour détecter les organismes vivants à l'intérieur des blocs inanimés se trouve ainsi incluse dans une doctrine du monde. C'est une pensée métaphysique mais qui implique un style, une conception d'artiste. Elle donne la clef de ces paysages de la peinture chinoise (...) Des gueules surgissent dans les récifs... », etc.
8. Cf. *Dieu*, loc. cit. :
- Tu vois l'arbre se tordre et tu dis : Souffre-t-il ?
9. *Ibid.*, p. 478. Hugo a travaillé sur le poème de *Dieu* en 1858 : *l'Ange*, cependant, faisait, autant qu'on sache, partie des épisodes réunis en 1855, au moins dans son ensemble.
10. « Commencé le 15 février 1858 » et fini vers le 7 avril 1858.
11. Cf. *Dieu*, II, *Le Hibou*, éd. cit., p. 389 sq. : c'était...
- Un hibou, triste, froid, morne, et de sa prunelle
Il tombait moins de jour que de nuit de son aile...
Et le noir chat-huant me dit : — Je guette Dieu.
Je suis la larve affreuse aspirant au ciel bleu ;
Je suis l'œil flamboyant des ténèbres ; j'épie
La grande forme obscure en l'abîme accroupie.*
- Ce texte a plus de rapport pour l'esprit avec les deux ou trois dessins cités ci-dessus. Le dessin du pseudo-hibou est d'un humour plus énigmatique.
12. *Figaro littéraire*, 20 décembre 1952, *Dans les carnets de Victor Hugo*.
13. Par ex., carnet n° 7, n.a.fr.13447 (coll. B.N.), mars-avril 1856, f° 38 (au crayon, ou f° 40 à l'encre) : « l'occident est le commencement de la pratique, et l'orient est le commencement de la théorie (Georges Riplée, alchimiste hermétique dans son livre des *Douze Portes*, 1649) ». Cf. Journet et Robert, *op. cit.*, p. 31. On remarque au f° 40 une tête informe à ailes de libellule.
14. Dans le carnet n° 2, coll. L. G., « commencé le 18 janvier 1858 ».
15. Cf. ma *Fantaisie de Victor Hugo*, t. I, José Corti, 1949, textes cités notamment II, I, 2, p. ex. p. 219. « ... zigzags de toutes ces vieilles architectures (...) gros nœuds sombres auxquels se rattachent, de temps en temps, les lignes capricieuses qui courent en tumulte des clochers aux pignons, des pignons aux lucarnes » (*Rhin*, XXXIII, éd. Impr. Nat., p. 376, septembre 1839).
16. *En voyage*, t. II, éd. Impr. Nat., p. 354, août 1843, cf. ma *Fantaisie*, t. I, p. 209 sq.
17. P. BERRET cite le texte de cette *Épître-Préface* en vers, écartée par le poète, dans son éd. de la *Légende des Siècles*, Hachette, t. I, p. 10.

18. *Op. cit.*, pp. 8-9, où ils citent à l'appui la mention d'un dessin de la Maison de Victor Hugo (n° 307, 7 janvier 1865) : « Dessiné sans lumière à cinq heures du soir : ce que je vois sur le mur ». Ce sont cinq têtes.

19. *Corresp.*, éd. Impr. Nat., t. I, p. 403, lettre adressée de Blois à son beau-frère P. FOUCHER, 10 mai 1825, cf. ma *Fantaisie*, t. I, p. 105.

20. Dans le carnet n° 7, coll. B.N., f° 28 (au crayon, 29 à l'encre), reproduit dans R. JOURNET et G. ROBERT, *Carnet*, pl. 8, une composition décorative de trois têtes de style différent oscille entre Daumier et Grandville. A la manière de ce dernier ressemble la figure de droite, au nez proéminent et poilu levé vers le ciel, œil globuleux, bouche béante en rond. Celle de gauche, avec son collier de barbe, irait plutôt vers Daumier. Mais à quoi rattacher cette tête du centre, à défenses d'hippopotame, rêvant sous son casque celtique orné de cornes ? — Dans le carnet n° 2, coll. L. G., début 1858, une silhouette en habit et à tête de colimaçon, « offrant un bouquet » à une tête rêveuse, ferait songer volontiers à un dessin de Grandville.

21. Un dessin du carnet n° 1, un seul, évoque avec force le style de certains visages dessinés par Redon.

22. Voir dans *Dieu*, II, éd. cit., p. 383, la confusion presque consentie :

*Et cette mouche était une chauve-souris.
Et ce lugubre oiseau volait seul dans l'espace
Et disait : — C'est énorme et hideux. Ce qui passe
Devant mes yeux me fait trembler. C'est effrayant.*

23. Coll. LUCIEN-GRAUX, n° 2, f° 1 « 18 janvier 1858 — jour du départ de ma femme et de ma fille pour la France ». Il paraît s'arrêter en février, mais une ou deux dates de novembre vers le milieu donnent à penser que le poète l'a repris plus tard pour ses brouillons. Les carnets de 1856 et 1857 de la coll. Barthou, signalés dans le *Théâtre de Jeunesse* (éd. Impr. Nat.), p. 531 sq., ne sont pas à la B.N.

24. Cf. cette observation de NODIER dans le *Pays des rêves* (*Contes de la Veillée*, Charpentier, 1853, p. 206) : « Quel homme accoutumé aux hideuses visites du cauchemar ne comprendra pas, du premier aspect, que toutes les idoles de la Chine et de l'Inde ont été rêvées ? ».

25. Il y a dans un carnet postérieur (coll. B.N., n.a.fr.13460, f° 8) un magnifique dessin à la plume de dragon luciférien. Les vers de cette époque recourent volontiers à l'image du dragon. Cf. *la Bouche d'ombre* (1854), v. 180 :

L'Hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres.
A rapprocher des vers de *l'Ane* (1857-1858), éd. Impr. Nat., pp. 353 et 376 :

Cet immense dragon constellé, l'univers.

*Les dragons sidéraux s'accroupissent et rêvent...
Toutes ces hydres ont des soleils sur leurs croupes.*

26. J. CLARETIE semble insinuer qu'il l'a devancée dans la décoration de sa maison : « un je ne sais quoi de japonais avant le japonisme » (*Victor Hugo*, p. 73) et aussi dans les panneaux de sa composition : « la fantaisie du poète avait deviné le goût japonais » (p. 79). Il y a là peut-être un peu de confusion.

27. *Chansons des rues et des bois*, I, II, 1, 23 juillet 1859.

L'AUTEUR DU GRAND MÉDAILLON EN BRONZE DU POÈTE PHILIPPE DESPORTES (Musée du Louvre)

PAR EDOUARD-JACQUES CIPRUT

Le Musée du Louvre conserve un grand médaillon en bronze représentant le poète Philippe Desportes¹. Resté anonyme jusqu'à ce jour, ce portrait sculpté en haut-relief est d'une qualité remarquable : d'une grande finesse d'exécution, vivante et expressive, la figure du poète apparaît, du premier coup d'œil, comme l'œuvre d'un artiste de premier plan. Effectivement, un document que nous avons retrouvé aux Archives Nationales permet d'en identifier l'auteur : celui-ci n'est autre que Mathieu Jacquet de Grenoble, que des travaux récents autorisent à considérer comme un des sculpteurs français les plus doués et les plus actifs de la fin du xvi^e et du début du xvii^e siècle².

Le médaillon provient du monument funéraire que Thibault Desportes, frère de Philippe, avait fait ériger dans le chœur de l'église abbatiale de Bonport, près Pont-de-l'Arche³. Exécuté en 1607 — le poète était mort en octobre 1606 — le monument conçu par Mathieu Jacquet était du type rangé autrefois dans la catégorie des « cippes » : une colonne de marbre noir à chapiteau dorique couronné d'une boule et d'une croix s'élevait sur un socle à peu près carré dont la face antérieure portait le médaillon du défunt ; ce socle, bordé aux angles par des consoles en forme de têtes ailées, reposait sur un haut piédestal dans lequel était encastrée une « table » avec l'épitaphe du mort (fig. 1). L'ensemble s'ados-

sait à un pilier du chœur, à droite du maître-autel. Les trois autres faces du socle de la colonne étaient décorées de médaillons en bronze semblables à celui du devant, mais ne portant, au milieu, que deux Φ entrelacés entourés d'une couronne de laurier⁴. Enfin, une plaque de bronze, accrochée au fût de la colonne, montrait les armes de Desportes⁵.

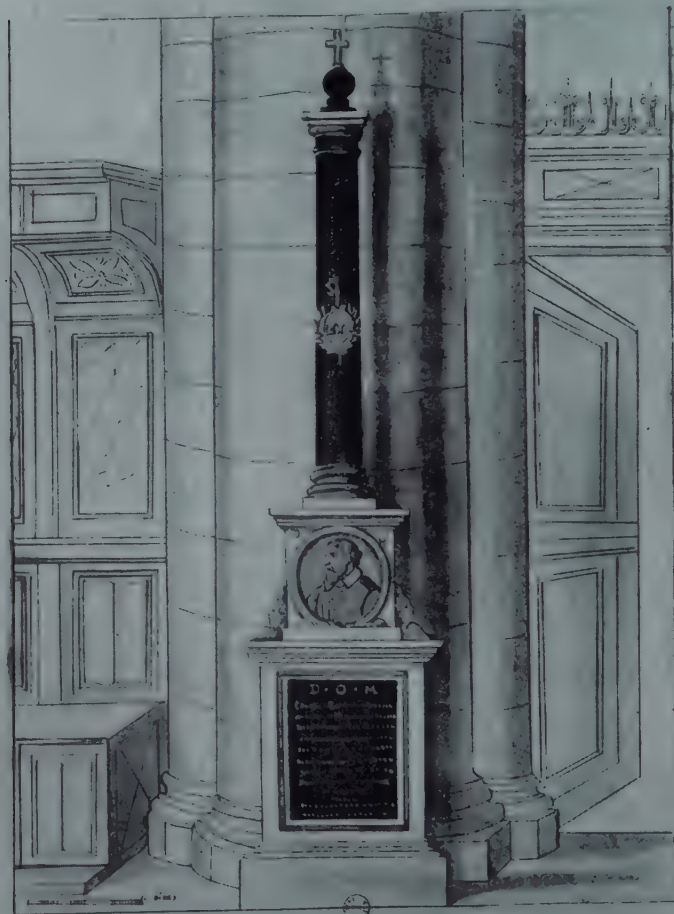
Comme tant d'autres, ce monument assez simple fut démonté à l'époque de la Révolution ; mais plus heureux que la plupart des tombeaux funéraires qui décoraient autrefois les édifices religieux, il échappa à la destruction. Avec plusieurs autres sculptures de l'abbatiale de Bonport, il fut cédé par l'acquéreur de cette maison à Alexandre Lenoir qui lui fit une place dans son Musée des Monuments français⁶.

Nous n'avons pas à retracer ici la vie de Philippe Desportes, dont le nom, célèbre à la fin du xvi^e siècle, n'est plus connu aujourd'hui que des spécialistes de la littérature. Nous rappellerons seulement quelques épisodes de sa brillante carrière qui feront mieux comprendre les circonstances dans lesquelles son frère Thibault fut amené à s'adresser à Mathieu Jacquet pour réaliser l'œuvre placée jadis dans l'église de Bonport. Né en 1546, Desportes connut une fortune peu ordinaire pour un poète. Protégé par Claude de l'Aubespine, secrétaire d'État, par Madeleine de l'Aubespine, l'amie de Ronsard et elle-même poétesse de talent, et surtout par le mari de cette

dernière, Nicolas Neufville de Villeroy qui exerça les plus hautes fonctions sous les règnes de Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII, le jeune poète fut nommé en 1570 secrétaire de la Chambre du roi et fréquenta assidûment le groupe des beaux esprits réunis

autour de Villeroy et de sa femme. C'est ainsi que la première édition de ses œuvres paraissait en 1573 par privilège signé du même Villeroy. Le « cénacle » formé par ces humanistes épris de poésie, et qui mêlaient aux plaisirs littéraires des plaisirs plus frivoles, tenait ses assises à l'hôtel parisien de Nicolas de Neufville, mais surtout, pendant la belle saison, dans la maison de plaisance que celui-ci possédait à Conflans près Charenton. Les réceptions qui s'y donnaient étaient réputées à la Cour⁷. Ronsard y allait souvent, et dans son *Épître à Villeroy* écrite quatre ans avant sa mort, il nous a laissé une description des jardins que le seigneur du lieu y avait fait aménager⁸. Parmi les habitués figuraient notamment Vatel, poète attitré du ministre, plusieurs collègues de Desportes (notamment Dorat) secrétaires de la Chambre du roi et écrivains comme lui, Pomponne de Bellièvre, le futur chancelier et grand admirateur de notre poète. Y venait aussi, parfois, Charles de Neufville baron d'Alincourt, fils de Nicolas, qu'accompagnait sa femme, Marguerite de Mandelot⁹.

En 1577, Philippe Desportes était déjà si connu qu'un médailleur anonyme fixa ses traits sur une superbe pièce conservée au Cabinet des médailles de Munich¹⁰. Riche et très *persona grata* au Louvre, il obtenait en 1582



TOMBEAU à droite du grand autel dans le Chœur de l'église de l'abbaye de Bonport.

Desportes collect. Gaignières.

collationnée conform. à l'original

FIG. 1. — Monument funéraire de Philippe Desportes dans l'église abbatiale de Bonport. (Coll. Gaignières.)

les bénéfices des abbayes de Tiron (Eure-et-Loir) et de Notre-Dame de Josaphat près Chartres. En 1583, il devenait chanoine de la cathédrale de cette ville, et le 14 mai de la même année, au comble de sa renommée, il était reçu chanoine de la Sainte-Chapelle de Paris. En cette qualité, il se voit attribuer une belle maison dans l'enclos du Palais¹¹. A partir de 1588, il ajoute à ses revenus d'abbé commendataire ceux de l'abbaye des Vaux-de-Cernay. Enfin, on le nomme abbé de Bonport où il passera les dernières années de sa vie et où il mourra le 5 octobre 1606¹².

De l'existence heureuse de Philippe Desportes, « caractère opportuniste, poète de cour et inventeur de chansons pour gens du monde, suivant la mode et l'engouement des courtisans »¹³, nous retiendrons surtout qu'il est resté jusqu'à sa mort attaché aux familles l'Aubespine et Villeroy, devenues alliées par le mariage de Nicolas de Neufville et de Madeleine de l'Aubespine (1561); qu'il comptait parmi ses amis et admirateurs le chancelier Pomponne de Bellièvre, et que jusqu'à sa retraite à Bonport, il se rendait constamment soit à Conflans, soit au château de Villeroy près Mennecy, ou encore (pendant la mauvaise saison) à l'hôtel parisien de son protecteur. Or, nous savons que Mathieu Jacquet de Grenoble était, pourrait-on dire, l'artiste attiré des Villeroy et des l'Aubespine. C'est également lui qui exécuta plus tard le monument funéraire de Pomponne de Bellièvre¹⁴. Rien de plus naturel, dans ces conditions, que Thibault Desportes, frère et héritier universel du poète, se soit adressé à notre sculpteur pour élever le tombeau du défunt.

La reproduction du médaillon en bronze que l'on trouvera ci-contre (fig. 2) nous dispensera d'une longue description. Par la vie intense qui l'anime, par son réalisme dépouillé de toute afféterie, il s'apparente de très près au portrait d'Henri IV, également en haut-



FIG. 2. — Médaillon en bronze de Philippe Desportes.
(Musée du Louvre.)

relief, que Mathieu Jacquet sculpta dans le marbre, en 1600, pour la *Belle Cheminée* du château de Fontainebleau¹⁵. Par sa technique, il doit être rattaché plus particulièrement à un autre portrait du roi, en bronze cette fois, qu'il convient d'attribuer sans hésitation à notre artiste¹⁶. Les cheveux frisés, la barbe, la lèvre sensuelle, les rides autour du nez et à l'extrémité des yeux, les plis de la tunique, ont été soigneusement repris à l'outil après la fonte. C'est exactement le même faire que l'on constate au bronze représentant le roi. Si l'on ajoute que le naturel du portrait de Desportes, à la fois bonhomme et narquois, est d'une franchise irrésistible dans son assurance, on sera d'accord avec nous pour estimer que cette œuvre redécouverte de Mathieu Jacquet de Grenoble le grandit encore dans notre jugement¹⁷.

E.-J. C.

NOTES

1. N° 362 du catalogue de 1922 qui l'attribue à la fin du xvi^e siècle; h. 0,43, l. 0,43. La tête et le buste sont à peu près intacts, le fond porte des traces de coups de marteau; ils remontent sans doute à l'époque où le médaillon fut descellé et déplacé avec son cadre de marbre blanc.

2. Voir notamment les articles de Mlle Sainte-Beuve (*Gaz. Bx-Arts*, 1948 et 1956, et *Bull. Soc. Hist. Art*

Français, 1948); de J. Coural, (*Revue des Arts*, 1958), ainsi que nos articles du *Bull. Soc. Hist. Art Français*, 1957, dont l'un publié en collaboration avec Mlle M.-A. Fleury. Le document est un devis du 3 avril 1607 conservé au Minutier Central des Archives nationales Etude VIII, n° 570). On en lira quelques extraits reproduits à la fin de l'article.

3. Département de l'Eure.

4. Millin, dans ses *Antiquités nationales* (t. IV) décrit l'œuvre dans tous ses détails.

5. Quatre figures illustrant l'article de Millin donnent une image précise de l'état ancien du tombeau. Un dessin de la collection Gaignières que nous reproduisons ici (fig. 1) nous le montre tel qu'il se trouvait dans le chœur de l'abbatiale avant la Révolution. Les armes du poète figuraient une porte avec deux guichets entourée de lauriers et surmontée d'une crosse.

6. Lenoir, *Musée des Monuments français*, t. IV, p. 173 (1805). Sur l'abbaye de Bonport, voir notamment Léon de Duranville, *Essai historique et archéol. sur la ville de Pont-de-l'Arche et sur l'abbaye de Notre-Dame de Bonport* (1856), et *Bull. Monumental*, 1890, pp. 281-287. Une planche publiée par Lenoir (*op. cit.*, V, p. 9) représente l'œuvre de Mathieu Jacquet telle qu'elle avait été remontée dans une des salles du Musée installé dans l'ancien couvent des Augustins.

7. La maison de Conflans, située entre la Seine et la Marne, était, avec le château de Villeroy près Menecy (à proximité de Corbeil), le séjour préféré de Madeleine de Laubespine.

8. Il en parle aussi dans un sonnet bien connu écrit en 1570. D'autre part, Arnold van Buchel, un Hollandais qui visita la France en 1585-1586, décrit également la maison de Conflans et ses jardins (voir sa relation dans *Mém. Soc. Hist. Paris et Ile-de-France*, XXVI, 1899).

9. Agrippa d'Aubigné (*Œuvres*, II, p. 248) rapporte les propos, parfois très lestes, qu'on tenait dans ces réunions. Sur Desportes, voir surtout la monographie détaillée publiée en 1936 par Jacques Lavaud. Citons enfin un opuscule de Pierre Champion (*Ronsard et Villeroy*, 1925), qui brosse un tableau extrêmement vivant de ce cercle d'amis que Neufville, lui-même très cultivé, recevait chez lui.

10. Reproduite dans l'ouvrage de Lavaud. On possède une autre médaille du poète, moins belle, exécutée en 1582 par Jacques Primavera (Cab. Médailles de la Bibl. nationale). Il existe enfin un portrait assez médiocre de Desportes gravé par Larmessin.

11. C'est dans cette maison qu'eut lieu, en février 1586, la cérémonie commémorative de la mort de Ronsard, survenue le 28 décembre de l'année précédente. Parmi les personnes qui y assistèrent, des témoins contemporains citent notamment Madeleine de Laubespine, la duchesse de Retz dont les réunions littéraires en son hôtel de Dampierre étaient aussi répu-

tées que les joyeuses agapes de Conflans, le chancelier Pomponne de Bellièvre, etc.

12. Notons que malgré les gros bénéfices qu'il touchait de ses abbayes, il ne cessa jamais de percevoir son traitement de secrétaire de la Chambre du roi.

13. Voir Lavaud, *op. cit.*, passim.

14. Cf. les articles de Mlle Sainte-Beuve et de Jean Coural cités plus haut. Dans nos propres travaux sur Jacquet, nous avons montré qu'il travailla dès 1583 au château de Villeroy.

15. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, mai-juin 1959.

16. Musée du Louvre, n° 407 du catalogue des Sculptures.

17. Voici les principaux passages du devis du 3 avril 1607 cité plus haut : « Fut présent... ho. homme Mathieu Jacquet dict de Grenoble, sculpteur ordinaire du roy et garde de ses antiques, dem. rue Saint Martin, paroisse St Nicolas des Champs, lequel... confesse avoir promis... à noble ho. Thibault des Portes,... sr de Bevilliers légataire universel de feu messire Phl. Desportes son frère, vivant abbé de Thiron et Bonport... de faire... ung tombeau de la sepulture dud. deffunct sr de Thiron selon la forme et estat qui ensuit : assavoir une tombe de marbre noir de 6 piedz de long et de 3 piedz de large ou environ accompagnée de 4 paremens de pierre de liaiz revestuz de 6 pièces de marbre noir. Sur laquelle tombe... seront gravez et escriptz en vers ou prose ce que led. sr de Bevilliers ordonnera... Plus sera apliqué une colonne dorique de marbre noir de la haulteur de 6 piedz, sans y comprendre la baze et le chappiteau, lesquels seront de marbre blanc ou mixte, qui portera sur le finement un pomme de marbre noir et dessus lad. pomme ou globe sera mis une croix de bronze dorée d'or moullu... Et lad. colonne sera pozée sur ung daiz de marbre blanc accompagné par le bas de deux chérubins d'où partiront deux rouleaux liez d'un feston, au milieu desquelz... sera la teste au naturel dud. deffunct représentée dans le rond dud. quarré... Laquelle figure, qui sera de bronze, sera faicte à l'antique ayant son colerin et buste... Et faire tout ce que dessus... et icelluy tombeau conduire, charroyer et poser à ses despens dans l'esglise de l'abbaye de Bonport près le Pont de l'Arche, où led. feu sr de Thiron est enterré... Ce présent marché faict moyennant la somme de mil livres tournois... Faict... en l'hostel dud. sr de Bevilliers..., le mardy avant midy troiesme jour d'apvril l'an mil six cens sept.

Desportes M, Grenoble.

Delapye Nutrat

SUMMARY : *The author of the great bronze medallion of the poet Philippe Desportes.*

As the discovery of archives enables fresh works by Mathieu Jacquet de Grenoble to be identified, the importance of this sculptor of the reign of Henry IV becomes increasingly evident. He now stands out as one of the most gifted of French artists of between 1580 and 1610.

Thanks to a contract dated April 1607 preserved in the Archives Nationales, a great bronze medallion from the *Louvre* collections which had hitherto been anonymous may be added to the list of works by Mathieu Jacquet. The medallion is a sculptured portrait of the poet Philippe Desportes, and comes from his monument which originally stood in the abbey of Bonport in Normandy.

It is possible to reconstitute this monument from old engravings : the lower part consisted of a great pedestal adorned on each of its four sides with a circular bronze medallion. Above there rose a tall column in the middle of which was fixed the shield bearing the poet's arms. Of this monument which was destroyed during the Revolution, there only remains (with the exception of a few ornaments) the *Louvre* medallion. By the quality of its execution, the expression both serene and cynically amused of the face, and by its very life, this work is much akin to the fine portraits of Henry IV that Mathieu Jacquet has left us. It raises the artist still higher in our estimation.

BIBLIOGRAPHIE

Vagn POULSEN. — *Claudische Prinzen. Studien zur Ikonographie des ersten römischen Kaiserhauses* (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft, Band 14). Baden-Baden, Bruno Grimm, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1960; 1 vol. in-4°, 46 p., 15 planches dans le texte. DM 29, 70.

Point de départ : le groupe des portraits trouvés à Leptis Magna en même temps qu'une inscription dédicatoire mentionnant des statues d'Auguste et de Rome, de Tibère et de Julia Augusta (Livie), de Germanicus et de Drusus Caesar, d'Agrippine (femme de Germanicus) et de Livilla (femme de Drusus), d'Antonia (mère de Germanicus) et d'Agrippina (Vipsania, mère de Drusus), inscription à dater du début des années 20 après J.-C. La tête de Germanicus impose de rebaptiser la série étudiée jadis par L. Curtius sous le nom de « Drusus Major » (*RM* 50, 1935, 264 sqq.); le nombre des répliques de ce type de Germanicus passe de huit à quinze.

Les véritables effigies de Drusus Major sont rares. En partant des monnaies et du relief de l'Ara Pacis, on peut citer un portrait de Samos (*MdI* 1, 1948, pl. 37, 1) et une tête en bronze de Rome, aujourd'hui perdue (*Bul. Com.* 9, 1881, pl. I, 3); à quoi il faut peut-être ajouter la statue cuirassée de Cerveteri au Latran (Giuliano, n° 28, pl. 19), dont il est difficile de disjoindre un portrait de Tusculum à Castello d'Aglié et la tête 1027 du Louvre.

Pour Drusus Minor, Vagn Poulsen fait connaître une tête juvénile en marbre récemment entrée au Musée de Copenhague, qui représente le prince avant la mort d'Auguste. Il en rapproche une tête de Samos (Haefner, *Späthell. Bildnispl.*, pl. 14, *MK* 16). A la suite de la tête de Drusus Minor enfant conservée à Ince Blundell Hall (réplique à Madrid), l'auteur placerait un portrait, qu'il publie, de la Rhode Island School of Design, à Providence; une autre tête d'Espagne (Blanco, *Cat. Prado*, 133-E, pl. 58) a les traits plus âgés.

En ce qui concerne Germanicus, mis à part le type abondamment représenté dont la trouvaille de Leptis Magna, assure maintenant l'identité, deux courtes séries sont à considérer. L'une, dont un buste en basalte de Londres fournit l'exemple, montre le prince vers le même âge que sur un camée du Louvre commémorant l'adoption de l'an 4 après J.-C. L'autre série, qui comprend avec la statue de Gabies du Louvre six autres répliques, se rattache au Grand Camée de Paris et au Camée de Vienne; elle est donc posthume.

Parmi les fils de Germanicus, Caligula (dont l'iconographie impériale est étudiée dans *Acta Arch.* 29, 1958, 175 sqq.) apparaît comme enfant dans le petit soldat du Camée de France et dans une tête en bronze de Leningrad (*MdI* 1, 1948, pl. 38). On l'identifie, un peu plus tard, dans une tête en marbre de Tarragone (Garcia y Bellido, n° 13, pl. 13) et dans une tête de Béziers conservée à Toulouse (*RM* 50, 1935, pl. 52). Peut-être est-ce encore lui que représente une tête en bronze du Palais des Conservateurs dont la tête de Berlin R 18 (Blümel, pl. 9) donne l'interprétation grecque. Dans les portraits de la prime jeunesse se situeraient une tête de Split et une tête de Naples.

Un camée de la Vaticane montrerait Caligula lors de son entrée dans le collège pontifical.

De Néron fils de Germanicus, nous avons deux têtes en marbre, l'une au Musée de Copenhague, l'autre à la Glyptothèque de Munich, et une tête en bronze à Baltimore. Un jeune togatus de Velleia, à Parme, et peut-être certains des « Germanicus » de la fausse série des « Drusus Major » (tête de Tarragone, statue de Veies au Latran) complèteraient son iconographie; plus un médaillon en pâte de verre trouvé en Angleterre, et le Grand Camée de France, où Néron fils de Germanicus apparaît près de Tibère. Sur le même Camée de France, son frère Drusus serait le porteur de trophée à droite (comparer la tête en marbre de Schloss Fasanerie : *Acta Arch.*, 25, 1954, 296, fig. 8-9).

A Tiberius Gemellus, fils de Drusus Minor, Vagn Poulsen songe pour la tête d'enfant n° 627 de Copenhague (*MdI* 1, 1948, pl. 17-18), pour un togatus du Vatican (*Vat. Kat.* III, pl. 20-21) et pour le jeune velatus de Velleia (*RM* 50, 1935, pl. 40).

A propos des portraits de jeunesse de Néron, le futur empereur, l'auteur avait déjà dans les *Acta Archaeologica* (22, 1951, 119; 25, 1954, 294) abordé l'iconographie de Britannicus. Aux têtes d'Aquilée et de Smyrne, il ajoute ici une tête provenant de l'île Sant' Antioco, conservée au Musée de Cagliari, et signale une tête de Mantoue.

Enfin dans une tête diadémée en marbre du Museo di Antiquità de Turin, dont il existe une réplique à Beyrouth, Vagn Poulsen propose de reconnaître Hérode Agrippa (10 av. — 44 apr. J.-C.). Toutes ces vues sont ingénieuses et très suggestives

JEAN MARCADÉ

CORRADO ROSINI. — *L'abbazia di Santa Maria e Santo Egidio di Petroja, Città di Castello, Edizioni Nemo*, 1959, in-4°, 34 p., 45 fig.

Située en Ombrie, dans la vallée d'un affluent du Tibre, la belle église abbatiale bénédictine de Santa Maria di Petroja n'avait jamais fait encore l'objet d'une étude archéologique approfondie. Cette lacune vient d'être comblée par le présent ouvrage. Edifice d'époque romane à trois vaisseaux et chœur surélevé terminé par une triple abside surmontant une crypte nettement antérieure, l'église a subi de graves dommages du fait des tremblements de terre assez fréquents dans la région; elle est actuellement réduite aux trois dernières travées de la nef centrale, dont les grandes arcades ont été murées, et au chœur, une nouvelle façade, simple mur pignon, a été élevée au centre de la nef, au début du xv^e siècle, selon toute probabilité; le reste de l'ouvrage n'a été que partiellement conservé. A noter également l'élévation à deux étages (grandes arcades, fenêtres hautes en plein cintre), l'absence de voûtement (si l'on excepte naturellement les absides en cul-de-four et la crypte voûtée d'arêtes), les lésènes qui ornent les murs extérieurs et la présence de nombreux chapiteaux de belle facture, notamment dans la crypte préromane. Un examen attentif du monument et

les nombreuses comparaisons effectuées avec d'autres édifices ou des fragments de sculpture décorative conservés dans la région ont persuadé M. Rosini que la première église, dont seule subsiste la crypte, remontait au IX^e ou au X^e siècle, et que celle qui lui a succédé et est partiellement parvenue jusqu'à nous a été élevée au XI^e siècle avec une prolongation de la nef accomplie seulement au cours de la seconde moitié du XII^e; l'influence ravennate y est sensible. Il est difficile de ne pas partager l'opinion de l'auteur, qui s'est d'ailleurs montré fort prudent dans ses datations; tout au plus pourrait-on lui reprocher de n'avoir pas serré d'assez près l'analyse architectonique du monument et de ne pas s'en être tenu au schéma classique d'une monographie de ce genre (plan, couverture, élévation intérieure, élévation extérieure, etc.), ce qui aurait rendu l'exposé beaucoup plus clair. Il n'en reste pas moins que M. Rosini aura fait œuvre utile en faisant connaître dans une brochure abondamment illustrée cette intéressante abbatale par trop ignorée jusqu'ici.

Y. BRUAND.

Walter OAKESHOTT. — *Classical Inspiration in medieval art. Rhind Lectures for 1956*. 1 vol. rel. 28,3×23, 146 p. ill. en 143 pl. h. t. en phototypie. Chapman et Hall, Londres, 1959.

Les chapitres de ce livre sont la reproduction de six conférences faites à Edimbourg en 1956 et répétées à Oxford par le recteur du Lincoln College. Cet ouvrage constitue donc moins une recherche nouvelle qu'une synthèse professorale, faite pour des étudiants, sur un sujet qui a été maintes fois sollicité par des savants allemands et anglais, en France même par le livre devenu classique de Jean Adhémar, et auquel Erwin Panofsky vient de consacrer une étude exhaustive. On ne trouvera donc dans ce livre, en dehors de l'exposé, aucune note, ni référence, ce qui est parfois gênant. Le mode d'approche du sujet est cependant original; l'auteur néglige l'étude des thèmes et de leur transmission pour celle des formes et du style. Il commence par définir ce qui constitue pour le Moyen Age la tradition antique; il la prend telle qu'elle était à la fin du monde antique, ce qui l'amène à y inclure, à côté de l'esthétique promement classique, ce qui précisément s'oppose à elle et l'a détruite; l'adoption des positions frontales et de profil, le style linéaire succédant à l'expression des trois dimensions lui paraissent un retour à l'esprit de l'archaïsme; il insiste particulièrement sur l'emploi du trépan dans la sculpture, où les érudits ont vu un des moyens les plus sûrs de dissoudre la forme antique, exécutée en taille directe au ciseau; abandonné après le VII^e siècle pour la technique de l'incision, le trépan suivra paradoxalement l'imitation de l'art antique qui se fera surtout d'après les sarcophages, lors de l'épanouissement de la sculpture romane, au XII^e siècle, en Provence et en Bourgogne, et au XIII^e siècle dans l'œuvre de Nicola Pisano. L'un des chapitres les plus originaux est celui qui est consacré à la Renaissance dans le Northumberland, du VII^e au IX^e siècle; encouragée par des contacts directs avec les Grecs, elle se manifeste dans des monuments comme la croix de Ruthewell du VII^e siècle, parallèlement à l'expression barbare, due à l'esprit celtique, qui intéresse surtout la miniature et

qui, elle-même, d'ailleurs, interprète parfois en les défigurant des modèles antiques. L'époque carolingienne voit prospérer la tradition antique « de première main », comme dit l'auteur, c'est-à-dire par imitation directe des modèles originaux, ainsi que le montrent les styles divers du *Psautier d'Utrecht*, fait à Reims en 830, l'Evangile de Godescalc, les ivoires et la renaissance de la glyptique. Le classicisme de l'époque ottonienne n'est le plus souvent que « de seconde main », découlant des prototypes carolingiens ou transmis par des influences byzantines; les œuvres d'art dues à l'évêque Bernward d'Hildesheim, cependant, témoignent d'une transmission de première main. (Pourquoi n'est-il pas parlé de l'Autel de Bâle?) Le chapitre consacré à la renaissance au XII^e siècle est plus contestable; si tout ce qui y est dit sur l'inspiration classique dans certaines écoles de la sculpture romane française ou dans les fonts baptismaux de Saint-Barthelemy de Liège, est fort pertinent, je m'étonne de voir complètement passées sous silence les écoles romanes émilienne et lombarde qui, elles, prennent leur départ véritablement sous l'égide de l'art antique, ainsi que l'ont montré les ouvrages de René Jullian, de Roberto Papini, de Francovitch sur Antelami, et l'étude que j'ai moi-même consacrée à ce problème dans *Critique* (n° 120. Mai 1957); ç'aurait pu être, pour Walter Oakeshott l'occasion de mettre en valeur un élément qu'il a négligé dans la tradition antique, celui de l'art romain provincial, qui a pu jouer un certain rôle. Mais il est encore d'autres lacunes: n'est-il pas curieux de ne pas voir mentionner l'inspiration classique chez Nicolas de Verdun? peut-être eut-il fallu d'ailleurs insister sur la conservation des traditions antiques au XII^e et au XIII^e siècles dans cette région de la Meuse et du Rhin, qui constitue probablement le précédent de l'épanouissement classique des ateliers de Reims au XIII^e siècle; les fonts baptismaux de Saint-Barthelemy de Liège — si peu romans — sont qualifiés de « phénomène isolé dans le Nord »; ils sont liés au contraire à la première étape de ce qui pourrait être appelé une « renaissance mosane », laquelle sans doute découle elle-même de l'esprit ottonien. Il y a là une chaîne de tradition classique, partant de l'art carolingien et aboutissant aux ateliers gothiques de Reims et à Villard de Honnecourt, en passant par l'art ottonien et l'art mosan, et cette tradition est un des phénomènes les plus remarquables du Moyen Age, en marge de l'essor romano-gothique, qui aurait dû trouver sa place dans ce livre et même faire l'objet d'un chapitre; mais n'oublions pas qu'il s'agit de « conférences », et non à proprement parler d'un livre, et c'est là sans doute le défaut de ce genre de publication. Cette limitation explique-t-elle qu'il ne soit parlé de Byzance que sporadiquement, même si pour l'auteur était négligeable, ou secondaire, le rôle de cet agent de transmission permanent des traditions antiques? Si c'est là la thèse de l'auteur, pour hardie qu'elle soit, elle eut gagné à être nettement exprimée.

En revanche, l'idée de supposer une imitation antique chez le sculpteur du Portail royal de Chartres, baptisée par l'auteur « the master of the Archaic Smile » paraît quelque peu aventurée; Waldemar Deonna a montré il y a bientôt cinquante ans que la renaissance de la sculpture en Occident passait par les mêmes phases d'évolution formelle que l'essor de la sculpture grecque; c'est là peut-être le plus solide exemple, qu'on ait pu

établir, de principes réglant « la vie des formes » hors du temps et de l'espace, et je pense que cette donnée doit être considérée comme acquise pour l'histoire de l'art. Quant à l'imitation classique chez certains ateliers rémois, notamment celui du groupe de la *Visitation*, imitation qui perce aussi dans l'album d'un architecte de la même région, Villard de Honnecourt, bien qu'elle découle, comme je l'ai dit plus haut, d'une tradition de la région mosane et rhénane, il est, cette fois, normal de la considérer comme pouvant avoir été de « première main », peut-être d'après des modèles grecs, dont — il ne faut pas l'oublier — la ville de Constantinople constituait encore un véritable musée. Notons que pour les fresques de Castelseprio l'auteur adopte une datation ancienne : le VII^e siècle; la comparaison qu'il en fait avec le Rouleau de Josué est tout-à-fait convaincante; quant à la *Chaire de Maximien* à Ravenne, il tranche le débat de son attribution, en la considérant comme faite dans le nord de l'Italie.

Un remarquable album de comparaisons, judicieusement choisies, et fort convaincantes, complète cet ouvrage dont il est peut-être la partie la plus solide et la plus originale.

GERMAIN BAZIN.

Otto DEMUS. — *The Church of San Marco in Venice. History. Architecture. Sculpture.* Washington, The Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1960. 1 vol. 22×29,5 cm, XII-236 p., 68 pl. groupant 118 fig. (Dumbarton Oaks Studies, VI). Prix : 10 dollars.

Il y a longtemps que l'on éprouvait le besoin d'avoir sur Saint-Marc l'ample monographie, digne de l'importance du monument, dans laquelle l'architecture et le décor, aussi bien de sculptures que de mosaïques, de l'édifice seraient présentés non seulement à la lumière des recherches dont ils avaient été l'objet depuis la publication d'Ongania mais aussi en fonction de l'état le plus récent de nos connaissances sur l'art de l'Empire byzantin et sur celui de l'Italie médiévale. M. Demus vient de combler cette lacune par le travail magistral que l'on pouvait attendre de lui. Le premier volume de ce nouvel ouvrage traite de l'histoire du monument, de son architecture et de la sculpture. Les mosaïques fourniront la matière du second, que l'on espère voir sortir bientôt de presse.

Notre éminent confrère autrichien a d'abord précisé le contexte historique, qui permet de mieux comprendre les circonstances dans lesquelles fut érigé Saint-Marc, le rôle que l'église a joué dans la vie de Venise et les aspects que son décor a pris. Il a fort bien montré, entre autres, comment le transfert des reliques de l'Évangéliste dans les îles réaltines en 828-829 s'expliquait par la vieille rivalité entre le patriarcat de Grado soutenu par Venise et celui d'Aquilée, qui, à l'exemple de Rome et de beaucoup d'églises d'Italie prétendant remonter à saint Pierre ou à l'un de ses disciples, se targuait d'avoir été fondé par saint Marc et son compagnon Hermagoras (ainsi appelé d'ailleurs à la suite d'une confusion dans la lecture du nom d'Hermogènes, martyr de Singidunum, dont le culte aurait été introduit à Aquilée par des Pannoniens fuyant devant l'invasion d'Ataulf). M. Demus a également souligné

l'importance que la construction par saint Ambroise d'une basilique des Saints-Apôtres à Milan avait eue pour la propagation en Italie à la fois du culte des disciples du Christ et du type cruciforme dans les églises qui leur étaient dédiées (pour les édifices de Milan et de Ravenne on pourra maintenant ajouter à la bibliographie donnée par M. Demus : G. BOVINI, *La « Basilica maior » di Milano ed il suo battistero, La « Basilica Apostolorum » e la « Basilica Martyrum » di M.*, dans le *VIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenne, 1961, pp. 73-118; Raffaella FARIOLI, *Ravenna paleocristiana scomparsa*, Ravenne, 1961, ouvrage publié aussi sous la forme de deux articles dans *Felix Ravenna*, décembre 1960 et juin 1961. Les fouilles n'ont pas confirmé l'hypothèse de Testi Rasponi, reprise par M. Demus, d'après laquelle les Saints-Apôtres de Ravenne auraient eu un plan cruciforme : R. FARIOLI, *op. cit.*, p. 104; G. BOVINI, *Felix Ravenna*, décembre 1960, p. 153). La possession par Venise du corps de Marc eut évidemment pour conséquence la floraison, à laquelle M. Demus nous fait assister, des légendes relatives au transfert des reliques du saint et à leur réapparition miraculeuse après la reconstruction de la basilique ainsi qu'à la prédication de l'Évangéliste dans le Nord de l'Italie : les mosaïstes allaient y puiser plus d'une fois leur inspiration.

M. Demus a également mis en évidence les divers aspects du rôle que Saint-Marc avait joué comme chapelle ducale (ce n'est en effet, qu'en 1807 que l'église est devenue celle du Patriarcat). Je pense, à ce propos, que la coutume adoptée par les doges d'assister à la plus grande partie de la messe du haut des galeries de l'étage doit être mise en rapport non seulement avec les pratiques impériales de l'Occident mais plus encore avec les modèles dont celles-ci s'inspiraient, c'est-à-dire l'usage des *basileis* de Constantinople, qui suivaient les offices du haut des tribunes de Sainte-Sophie. Rappelons-nous comment les tribunes, alors qu'elles avaient disparu dans les nouvelles églises de Constantinople, furent reprises dans celles des princes et des dignitaires qui entendaient suivre le rituel aulique byzantin : à Sainte-Sophie de Kiev, plus tard à la Métropole d'Alexis de Trébizonde, à la Parigoritissa d'Arta et à l'Hodigitria de Mistra).

La grande époque de Saint-Marc, ce fut, au XIII^e siècle, celle qui suivit le partage des dépouilles de l'Empire byzantin par les Vénitiens et leurs alliés de la quatrième croisade (sur ce problème de l'Empire vénitien au Levant a paru, après la rédaction du manuscrit de M. Demus, l'important ouvrage de Freddy THIRIET, *La Romanie vénitienne au Moyen Âge*, Paris, de Boccard, 1959. On pourra lire aussi du même auteur une *Histoire de Venise* dans la collection « Que sais-je? », n° 522). L'un des plus insignes mérites de M. Demus sera d'avoir révélé la *protorennaissance* qui se produisit alors à Venise dans les divers arts plastiques et dans le domaine littéraire, à la suite de l'ambition nourrie par les Vénitiens d'opérer une « *renovatio* » de l'Empire chrétien de Constantin et de Justinien : car cette protorennaissance, qui allait chercher ses modèles dans le passé chrétien de Constantinople et de l'Orient, est profondément différente de celle qui, en Apulie, sous l'impulsion de Frédéric II, puisait son inspiration dans les œuvres du paganisme romain.

En ce qui regarde l'histoire architecturale de Saint-

Marc, M. Demus se range aux conclusions des fouilles et des recherches de M. Forlati, qui tendent à prouver que, contrairement à l'opinion généralement reçue, la première église, dont la construction fut décidée par le doge Justinien Particiacus (827-829) et menée à bien par son frère Jean dans les années 830, aurait été un édifice non de type basilical mais de plan en croix libre à l'imitation des Saints-Apôtres élevés par Justinien à Constantinople. Selon le témoignage de certains chroniqueurs, que M. Demus incline à admettre, les coupoules auraient été en bois.

Le Saint-Marc actuel, — celui qui, à l'exception des galeries nord et sud du narthex, fut entrepris en 1063 par le doge Domenico Contarini (1042-1071), poursuivi par Domenico Selvo (1071-1084) et achevé par Vitale Falier (1086-1096) —, se distingue du précédent, dont il réutilisa par exemple le mur ouest, précisément surtout par ses coupoules de briques. Si le plan s'inspire plus étroitement encore des Saints-Apôtres de Constantinople, l'influence de l'architecture byzantine contemporaine se marque pourtant dans l'emploi des grandes arcades qui décorent les façades et dans l'homogénéité de l'espace intérieur tandis que l'action de l'Italie elle-même s'accuse dans plusieurs traits comme la présence d'une crypte ou la technique architecturale elle-même, qui utilisait des briques plus épaisses et du mortier plus fin qu'à Byzance. Quant à l'aspect plus nettement basilical du plan, il s'explique moins à mon sens par l'effet de tendances locales que par les nécessités de la liturgie, qui ont entraîné une évolution semblable dans l'architecture byzantine et qui ont provoqué aussi dans les édifices de plan rayonnant un déplacement de l'autel du centre vers l'abside. L'aile nord du narthex semble avoir été élevée sous le doge Marino Morosini (1249-1253), qui y fut enterré. Celle du sud ne lui est pas de beaucoup postérieure : on se souviendra du succès rencontré par ces galeries enveloppantes dans la Constantinople des Paléologues (cf. S. EYICE, *Un type architectural peu connu de l'époque des Paléologues à Byzance, dans Anadolu Arastirmalari*, t. I, 1959, p. 223-234).

Le chapitre sur la sculpture représente l'un des apports les plus originaux du livre de M. Demus. Il constitue, en effet, la première étude d'ensemble que nous possédions sur l'évolution de cette activité artistique à Venise et les vues générales y voisinent avec les découvertes de détails. C'est surtout l'extension de l'Empire vénitien au XIII^e siècle qui a provoqué la création d'œuvres nouvelles, en même temps qu'un afflux de pièces originaires de l'Orient méditerranéen, véritables trophées des victoires remportées sur les Byzantins et les Génois. Mais, avant cela, le décor sculpté des XI^e et XII^e siècles correspond bien à la diversité des sources auxquelles puisèrent les Vénitiens, car il comprend des éléments empruntés à la tradition locale (elle-même dérivée de Ravenne par l'intermédiaire de Grado), à l'art byzantin contemporain et à l'Orient islamique, tandis que le style en faveur en Lombardie et en Emilie imprime sa marque sur les représentations des métiers figurées aux coins du piédestal des deux colonnes élevées sur la Piazzetta par Nicolò dei Barattieri dans les années 1170. Au début du XIII^e siècle, la manière de l'atelier d'Antelami fait sentir son influence sur des œuvres telles que toute une série de *protomés* et de têtes humaines des corniches intérieures de Saint-Marc ou encore les quatre anges à la retombée des

pendentifs du carré central. D'autre part, les reliefs byzantins que l'on importe alors en nombre croissant (icônes de la Vierge et des saints, conservées non seulement à Saint-Marc mais dans d'autres églises de la lagune et à Ravenne) sont imitées plus ou moins librement par les artistes du terroir. Ce sont surtout les six plaques encastrées dans les écoinçons du rez-de-chaussée de la façade ouest qui permettent d'assister à la constitution du style vénitien à partir de modèles byzantins : deux reliefs byzantins, représentant l'un Héraclès rapportant le sanglier d'Erymanthe, l'autre saint Démétrius assis, ont inspiré, dans les années 1230 et suivantes, à un artiste italien, des plaques figurant la première Héraclès avec la biche et l'hydre, la seconde saint Georges. Le même maître, que M. Demus appelle le maître d'Héraclès, a ensuite taillé une Vierge orante et un autre sculpteur, a exécuté, un archange Gabriel, de manière à compléter dans le haut de la façade la galerie des protecteurs de Venise (Héraclès, en effet, pouvait passer pour tel aux yeux des humanistes du temps en sa qualité de héros des Vénètes et aussi parce que son nom rappelait celui de la ville d'Eraclea). Ce nouveau style vénitien n'a plus la précision en quelque sorte mathématique ni la simplicité de ses modèles byzantins. Il accorde plus d'attention aux détails réalistes et décoratifs et au rendu du mouvement. Dans les différences que M. Demus relève entre les trois reliefs qui auraient été exécutés par le maître d'Héraclès, je crois qu'il y a lieu de voir moins le résultat d'une évolution que la conséquence de la nature des sujets traités. M. Demus attribue encore au « maître d'Héraclès » et à ses collaborateurs les figures du Christ, des quatre Évangélistes et de saint Georges aujourd'hui encastrées dans le mur nord près de la porte des Fleurs mais qui proviendraient de l'iconostase du XIII^e siècle, les quatre portails qui flanquent le portail central de la façade ouest (le plus récent étant celui de saint Alypius vers 1250) et le portail des Fleurs (qui marquerait l'apogée de son art).

L'un des plus importants ensembles de cette époque comprend les sculptures qui évoquent le *Speculum Mundi* sur les trois voussures du portail central de la façade ouest. Elle ont été exécutées du début du deuxième quart du XIII^e siècle jusque dans les années 1260. Un bref résumé ne donnerait qu'une idée appauvrie des analyses pénétrantes auxquelles M. Demus a soumis leur iconographie et leur style, où se marient influences italiennes, françaises, byzantines et créations originales. Il y distingue la manière de trois maîtres différents, dont le plus marquant, sans doute un disciple d'Antelami, est celui à qui l'on doit les Mois, les Vertus et les Métiers. Radovan et deux autres sculpteurs du portail de Trogir semblent avoir fait partie de son atelier.

Mais entre 1240 et 1280 surtout, après que la prise de Constantinople eut fait sentir ses effets et avant que la capitale de l'Empire ne redevint un foyer d'art rayonnant sous les Paléologues, il s'est manifesté à Venise un autre courant, celui de la sculpture *protorenaisante*, qui a pris ses modèles dans l'art paléochrétien. L'imitation a été parfois si poussée qu'il est difficile de distinguer entre une œuvre protorenaisante et une pièce du V^e ou du VI^e siècle. On sait à quelles controverses a donné lieu par exemple la datation du ciborium de Saint-Marc. M. Demus pense que si le monument remonte à l'époque paléochrétienne il est d'un style si

médiéval qu'il doit avoir été retouché au XIII^e siècle lorsqu'on y a gravé des inscriptions. A ce compte-là, je préfère rester fidèle à la précédente théorie de M. Demus, qui y voyait une sorte de pastiche exécuté au XIII^e siècle (*Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinischen Gesellschaft*, t. I, 1951, p. 99). C'est également aux ateliers protorenaisants de Venise que M. Demus attribuerait un certain nombre de camées à sujets chrétiens, principalement ceux qui ont été étudiés par H. Wentzel dans plusieurs articles.

Il est encore de nombreux points sur lesquels M. Demus a défendu des opinions nouvelles et apporté des explications fort judicieuses. Mais ce serait allonger excessivement ce compte rendu que de vouloir les passer en revue une à une. Lui-même ne pouvait d'ailleurs songer à reprendre tous les problèmes posés par les sculptures de Saint-Marc et il a indiqué à plusieurs reprises les sujets qui requerraient des enquêtes plus poussées ou qui font l'objet de recherches en cours. C'est le cas notamment des chancels remployés dans l'église. Mais on regrettera un peu que dans un ouvrage appelé à occuper une place aussi fondamentale dans nos études n'aient pas été reproduites toutes les pièces de sculpture conservées à Saint-Marc dont l'auteur parlait dans son texte : la tâche du lecteur en eût été considérablement facilitée et l'utilité du recueil encore accrue.

Le volume se termine par une appendice où M. Forlati, héritier du titre de *protos*, que semble avoir porté le premier architecte de Saint-Marc, a retracé l'histoire des restaurations du monument, y compris celles dont il a assumé la direction et qui n'ont pas été parmi les moins salutaires.

CHARLES DELVOYE.

Max IMDAHL and Günther FIENSCH. — *Studien zur Kunstform*. Werner HAGER, Münster and Cologne, Böhlau-Verlag, (1955). (Münstersche Forschungen : Heft 9). 121 pp., 22 ill.

In the first of three essays contained in this volume Max Imdahl examines the characteristics of the miniatures attributed to the Carolingian painter and scribe Liuthard. Commenting on the interrelation of color choice, style of painting and composition, Imdahl compares various miniatures of the *Livre de Prières de Charles-le-Chauve* (Bibliothèque Nationale, Paris) and of the *Codex Aureus von St. Emmeram* (Bayrische Staatsbibliothek, Munich).

The shortest essay in this collection deals with the 15th century masterpiece by Jan Van Eyck, *The Marriage of Giovanni Arnolfini*. The author, Werner Hager, discusses Erwin Panofsky's point of view regarding the legal and religious meaning of the mirror depicted in the background of the painting. However, the main theme in this article is Hager's theory of Gothic space symbolism as reflected in the motif of the mirror.

The third and last essay—this one by Günther Fiensch—deals with the origins and development of German landscape painting. The painters whose works are interpreted and serve as examples are Albrecht Dürer, Wolfgang Huber, Michael Pacher and Albrecht Altdorfer.

Although unrelated in subject matter, the scholarly tone and well-balanced expression of these well-illus-

trated essays, collected under the auspices of the Institut Munsterscher Forschungen of Cologne, lend a unifying purpose to the three separate parts of this volume.

Mme S. B. BRUNER (New York)

EARL E. ROSENTHAL. — *The Cathedral of Granada. A study in the spanish Renaissance*. Princeton University Press, New Jersey, 1961. Un vol. in-4°, 235 p., 127 ill.

Cette étude détaillée de la cathédrale de Grenade a pour objet de nous démontrer que ce monument est unique en Europe à cette époque, que l'architecte a pris pour modèles les édifices de la chrétienté primitive comportant une rotonde sur laquelle est greffée une basilique, mais a intégré ces deux éléments d'une manière qui est sans précédent. Il fallait déterminer qui était cet architecte parmi ceux qui ont travaillé à cette cathédrale. M. Rosenthal a éliminé Enrique Egas, qui, semble-t-il, en 1505, c'est-à-dire treize ans après la conquête sur les musulmans et au lendemain de la mort d'Isabelle, donna le plan de la chapelle funéraire des rois et celui de la voisine cathédrale, inspiré de celui de la cathédrale de Tolède; seuls les murs extérieurs de la cathédrale sortaient de terre lorsque, en 1528, Diego de Siloe fut chargé de continuer l'édifice dans le style de la Renaissance.

De 1531 à 1534 Siloe exécute les portails, en 1533 il commence la rotonde et le déambulatoire; en 1538, le premier étage de la tour est élevé; les travaux de la rotonde durent jusqu'en 1563, date de la mort de Siloe, puis sont interrompus; ils reprennent en 1577, après un concours entre trois architectes, sur les plans, modifiés, de Siloe. M. Rosenthal suit l'histoire de l'édifice jusqu'à nos jours. Il essaie de reconstituer le projet de Siloe et examine chacune des parties, en indiquant leurs origines, rotonde, déambulatoire, arc triomphal, nef basilicale, piliers corinthiens, portails, façade à deux tours, programme, iconographie.

On ne peut que remercier M. Rosenthal du soin qu'il a mis à démontrer, pour ainsi dire, ce monument et de l'érudition qu'il a apportée. On eut souhaité qu'il nous donnât quelques renseignements sur la personnalité de Siloe, ce fils d'un remarquable sculpteur, israélite converti, sur ses travaux à Burgos, sur son rôle au couvent de San Jeronimo à Grenade et sur les rapports qui peuvent exister entre les caractères de ces édifices et ceux de la cathédrale. Peut-être, comme tout biographe, a-t-il un peu exagéré le rôle de son héros. Le style nouveau était pratiqué en Espagne depuis 1490; le type du plan basilical avec rotonde terminale n'était pas nouveau, M. Rosenthal le rappelle lui-même; les Italiens de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle étaient curieux de ces combinaisons : le plan de Pavie en 1490, avec sa rotonde inscrite, est un exemple des efforts alors accomplis pour intégrer les deux formes. Giovannoni a reproduit des plans de Léonard de Vinci apparentés à celui de Pavie, un projet de Peruzzi pour Saint-Pierre, des dessins de Bramante, qui prouvent l'intérêt que portèrent les hommes de la Renaissance à la rotonde, que leur néoplatonisme déclarait être un volume parfait, à quoi il donnait un sens cosmique. M. Rosenthal a rappelé le symbolisme funéraire de la rotonde, mais, nous avons

essayé de le montrer en un livre intitulé « Mysticisme et architecture », que M. Rosenthal ne semble pas avoir connu, ce symbolisme n'est pas le seul. D'ailleurs on notera qu'à Grenade la chapelle funéraire des rois est simplement annexée à la cathédrale; les tombeaux ne se trouvent pas sous la coupole, comme devait l'être le sépulcre de Jules II à Saint-Pierre. Il n'en reste pas moins que cette cathédrale élevée en une ville conquise sur l'Islam, à un moment où le cardinal régent de Castille parlait de croisade pour reprendre le tombeau du Christ bâti sur ce plan, prend une signification que M. Rosenthal a parfaitement mise en lumière.

LOUIS HAUTECŒUR.

Livres anciens des Pays-Bas. Exposition de la collection Lessing J. Rosenwald à la Bibliothèque royale de Bruxelles.

La dispersion des grandes collections est toujours attristante et les ventes des bibliothèques des de Thou, de Richard Heber, du duc de La Vallière ont été considérées comme des malheurs irréparables par les contemporains. Récemment, les livres des ducs d'Arenberg ont connu un sort semblable et, cette fois, ce sont les Etats-Unis qui ont profité en grande partie de la dislocation de cet énorme ensemble. On peut regretter l'éparpillement des trésors réunis par les efforts et le goût de plusieurs générations. Mais ce goût change avec chaque siècle, et les livres groupés autour de centres d'intérêt différents retrouvent une âme lorsqu'ils parviennent dans des mains nouvelles et respectueuses.

La Bibliothèque royale de Belgique expose jusqu'au 31 décembre 1960 un ensemble de livres dont elle a publié le catalogue : *Livres anciens des Pays-Bas, la collection Lessing J. Rosenwald, provenant de la bibliothèque d'Arenberg*¹. Cette exposition montre près de deux cents ouvrages dont les trois quarts proviennent des ducs d'Arenberg. M. Rosenwald a compris l'intérêt qu'il y avait à acquérir un groupe homogène de livres précieux, et il accroit patiemment cette collection qui prend une importance dépassant le cadre de la bibliophilie traditionnelle. Les grands collectionneurs ne peuvent jouir seuls des trésors dont la civilisation les rend dépositaires et cet amateur a parfaitement compris quelles responsabilités lui incombent; généreusement, il a proposé que ses livres fussent exposés à La Haye et à Bruxelles.

Le catalogue a été rédigé par la Bibliothèque royale de Belgique et la Bibliothèque royale de La Haye. Les rédacteurs, M. W. Prost et Mlle R. Pennink, se sont attachés à mettre en valeur les textes contenus dans ces ouvrages dont plus de la moitié sont en flamand ou en néerlandais. Malgré l'humilité des auteurs qui affirment n'avoir rien apporté de nouveau, ces notices sont fort érudites et utiles.

M. Rosenwald est un collectionneur de gravures. Dès le premier examen de ses livres, il apparaît évident que ce sont les illustrations qui ont conquis cet amateur. L'exposition de Bruxelles est donc avant tout une

exposition de livres illustrés et, sur ce point, particulièrement instructive.

Au premier rang des livres universellement connus, il faut citer le *Dialogus creaturarum*, imprimé à Gouda, par Gérard Leeu en 1480, dont les vignettes ont un charme exquis. Quoique maladroitement taillées, elles ne sont pas aussi naïves que le dit le rédacteur du catalogue, car le graveur a fort bien su rendre le caractère de chaque bête. Le *Dialogus* tient une place importante dans la lignée des *bestiaires* que le Moyen Age nous a légués. Le sujet n'avait rien perdu de sa popularité; il en parut neuf éditions en une dizaine d'années. La collection Rosenwald contient non seulement cette première et rare édition, mais aussi celle de 1482, qui semble être déjà la sixième, ainsi que la première traduction en anglais de ce texte, imprimée à Anvers vers 1530. Cette dernière édition est un des nombreux témoignages des rapports commerciaux et artistiques entre les pays flamands et l'Angleterre au début du XVI^e siècle. Il faut déplorer l'absence à cette exposition du livre de Jacques de Cessol, *The Game and Plays of the Chesse*, imprimé à Bruges vers 1475, par William Caxton, que M. Lessing J. Rosenwald possède également, et qui aurait mieux montré quels liens attachaient les deux pays dès le XV^e siècle. Par son sujet, le bestiaire de Gouda peut se rapprocher de l'*Esope* de Gérard Leeu imprimé en 1486. Cette fois le graveur a subi l'influence allemande, car ses bois sont directement copiés sur ceux qui illustrent l'édition d'Ulrich Zainer d'Ulm, dont les ouvrages ont plusieurs fois servi de modèles aux artistes des Pays-Bas.

Bien d'autres influences étrangères peuvent se discerner dans les illustrations des livres exposés. Le *Fasciculus temporum* de Rolevinck, imprimé à Louvain par Jean Valdener en 1475, premier livre illustré des anciens Pays-Bas, est orné de gravures imitées assez fidèlement de l'édition de Cologne parue en 1474. Valdener donna deux ans plus tard à Utrecht une édition hollandaise de ce texte illustré de bois copiés, cette fois, d'après le *Rudimentum novitiorum* de Lübeck (1474). On pourrait aussi citer certaines influences italiennes, mais beaucoup moins perceptibles et bien plus tardives, notamment dans le *Fasciculus medicinae* de Ketham publié à Anvers. De ce point de vue, cette exposition démontre à quel point les Pays-Bas jouaient le rôle de plaque tournante européenne.

Malheureusement et cela est commun à toutes les expositions de livres, l'ardeur des chercheurs est tempérée par l'impossibilité de feuilleter les ouvrages et il faut se contenter d'un aperçu sommaire, d'un échantillonage des illustrations. Les organisateurs ont pourtant, il faut le dire, fait montre d'un grand discernement dans le choix des illustrations exposées permettant de tirer de cette exposition le maximum d'enseignements. Très rapidement, on peut reconnaître les œuvres des meilleurs graveurs largement représentés dans ces deux cents volumes et il est peu d'occasions où on puisse trouver réunies tant d'œuvres du « Graveur de Harlem » ou du « Maître de la Virgo inter Virgines » par exemple. Quelques illustrations particulièrement frappantes doivent être citées : celles par exemple du *Pèlerinage de la vie humaine* de Guillaume de Deguileville publié à Harlem dans une traduction néerlandaise en 1486, dont les bois coupés en deux morceaux permettent de curieuses combinaisons. Mais

1. Bibliothèque royale de Belgique, 1960, in-8° de 152 p. illustré de 23 figures dont 2 hors-texte. Ce catalogue est imprimé avec goût par l'imprimerie D.B.K. Il a été publié également en hollandais avec les mêmes illustrations.

une des suites de gravures les plus remarquables du « Graveur de Harlem » se trouve dans la *Consolatio peccatorum* en néerlandais éditée par Jacques Bellaert d'Harlem. Les œuvres du « Second graveur de Delft » qui était également peintre, plus connu généralement sous le nom de « Maître de la Virgo inter Virgines » sont dispersées dans une dizaine d'incunables ou de post-incunables. On aimerait pouvoir mieux examiner l'œuvre de ce peintre et graveur, et tenter de trouver quelque lien entre la miniature et la xylographie. Par contre, la *Consolation de la philosophie* de Boèce, éditée à Gand par Arend de Keyser en moyen-néerlandais en 1485 est un exemple intéressant d'édition intermédiaire entre le manuscrit et le livre imprimé. Cet ouvrage est admirablement imprimé, et de larges blancs ont été ménagés dans la composition typographique pour que le miniaturiste puisse achever le travail. Cette concession faite en 1485 à l'illustration peinte a été justement mise en relief par les bibliothécaires de Bruxelles qui ont exposé un exemplaire vierge à côté de celui de la collection Rosenwald, admirablement enluminé. Le *Chevalier délibéré*, l'un des plus beaux livres illustrés des Pays-Bas, dans lequel on trouve la marque de l'art français n'est connu qu'à un seul exemplaire conservé dans la collection Rothschild à la Bibliothèque nationale de Paris. Mais, heureusement, M. Rosenwald possède une édition de la *Cronycke van Holland* de 1517 où se retrouvent quelques-unes des admirables figures gravées à Gouda vers 1486.

Un des illustrateurs flamands les plus originaux, dont on est heureux de voir de nombreux exemples à Bruxelles est le « Maître de la passion Delbecq-Schreiber ». Ses bois sont de petit format et quelque peu chargés de personnages. Mais les attitudes sont naturelles et les visages expressifs. Les livres qui les contiennent sont d'un genre assez populaire, et plein de charme. Ce maître travaillait à Anvers à la fin du xv^e siècle et sa *Passion* a paru sous forme de suite d'estampes. On retrouve ces mêmes bois dans de nombreux ouvrages parus postérieurement. La suite de la *Passion* très largement diffusée, a été copiée dans toute l'Europe. On en voit de fidèles répétitions dans un livre imprimé à Saragosse en 1498 et à Paris en 1523, dans la *Passion davitique* éditée chez Jean Petit.

Ces quelques exemples ne donnent qu'une faible idée de la collection Rosenwald, très représentative de l'art de l'illustration aux Pays-Bas durant le xv^e et au début du xvi^e siècle. Des époques suivantes, elle ne nous montre que quelques spécimens très bien choisis il est vrai. Il faut admirer l'*Entrée de Philippe II* de Grapheus, exemplaire de Grolier, recouvert d'une très belle reliure. Cet ouvrage a été publié et illustré par Pierre Coecke d'Alost, le maître de Pierre Bruegel le vieux. Coecke avait voyagé en Turquie, et séjourné en Italie et il est certain que son rôle de liaison entre les peintures italienne et flamande a été efficace. Passionné d'architecture, il fit connaître dans son pays les œuvres de Vitruve et de Serlio. Le livre de fête de Grapheus est orné de décors d'architecture et d'ornements d'inspiration italienne. Cet ouvrage, synthèse des goûts septentrionaux et méridionaux, relié à Paris pour Jean Grolier le grand bibliophile lyonnais est un parfait témoignage des goûts artistiques de la Renaissance.

Les expositions de livres sont rarement spectaculaires. Celle de Bruxelles par son caractère limité n'a

pas cette prétention. On peut néanmoins regretter l'absence de certains classiques du livre flamand qui lui auraient apporté un peu plus d'éclat, et qui auraient utilement servi de points de repère pour les visiteurs profanes. On aurait aimé voir *The Game of Chess* de Caxton, la *Biblia pauperum* xylographiée ainsi que le *Speculum humanae salvationis* que M. Rosenwald possède. Probablement a-t-on voulu se limiter aux ouvrages peu connus. Le grand public sera sans doute un peu désorienté, mais tous les spécialistes du livre pourront tirer un grand profit de cette exposition et du catalogue, ce dernier étant plus un complément de l'exposition qu'un guide. Nous avons appris avec intérêt que les érudits bibliographes de Belgique et de Hollande vont se pencher sur ces ouvrages avant de les retourner à leur propriétaire. Cet examen sera fructueux car plus de trente titres provenant d'Arenberg étaient jusqu'ici inconnus. Ils viennent à point pour prendre place dans l'immense travail entrepris conjointement par les Belges et les Hollandais qui terminera la description générale des livres imprimés dans les deux pays au xv^e et au xvi^e siècle, et sera le couronnement de l'œuvre commencée il y a longtemps déjà par Campbell, W. Nijhoff et Mlle Kronenberg².

A. JAMMES.

L. J. BOL. — *The Bosschaert dynasty. Painters of flowers and fruit*. Un vol. 108 p., 64 ill. Leigh-on-Sea, F. Lewis, 1960, grand in-4°.

Voici, à nouveau, un excellent ouvrage sur la peinture hollandaise. Depuis quelques années, ils se multiplient. Le Centre de Documentation de La Haye, en groupant une incomparable collection de photographies et des érudits de qualité, y a certainement beaucoup contribué : M. Bol l'appelle à juste titre « l'Eldorado des Chercheurs ».

Le distingué Conservateur des Musées de Dordrecht vient de consacrer une étude soignée à la dynastie des Bosschaert qui a joué un rôle capital dans la création et le développement de la peinture de fleurs et de fruits au cours de la première moitié du xvii^e siècle.

Quel a été le fondateur de ce genre ? Il est plus aisé de poser la question que d'y répondre. Dès 1595, Lucas van Valckenborch avait composé une allégorie du printemps où l'on voyait des paniers et des vases de fleurs qui préfigurent ceux que les spécialistes exécuteront quelques années plus tard. A ce moment, le sujet devient à la mode. Une passion pour les fleurs se répand à travers la Hollande, en particulier pour les plantes récemment importées d'Orient et, tout spécialement, pour les tulipes. Or, les tableaux de fleurs peuvent en partie remplacer ces originaux qui durent si peu, mais les amateurs les veulent aussi fidèles, aussi précis que possible. Pour mieux comprendre ces œuvres, la botanique devient une science auxiliaire indispensable pour l'histoire de l'art. Elle facilite les attributions, car chaque peintre a son répertoire. De

2. M. F. A. G. CAMPBELL, *Annales de la typographie néerlandaise au xv^e siècle*, La Haye, 1874. — Suppléments I-IV, La Haye, 1874-1890. — M. E. KRONENBERG, *Campbell's Annales de la typographie néerlandaise au xv^e siècle*, Contributions to a new edition. La Haye, 1956. — W. NIJHOFF et M. E. KRONENBERG, *Nederlandsche bibliographie van 1500 tot 1540*, I-III, 2, La Haye, 1923-1958.

plus, pour leurs bouquets, les artistes utilisaient des études faites d'après le modèle : aussi ne faut-il pas s'étonner que, pour chacun d'eux, certaines fleurs revêtent toujours la même forme et se trouvent au même point d'épanouissement.

Ambrosius Bosschaert le vieux a été l'un des premiers spécialistes du genre. Il appartenait à une famille protestante d'Anvers, réfugiée à Middelbourg, ville qui, après les désastres de la guerre s'était relevée rapidement. Bosschaert devait d'ailleurs conserver quelques relations avec Anvers et il est certain qu'il a connu diverses œuvres de Brueghel de Velours. Vendant fort cher sa production, il était de surcroît un habile marchand d'objets d'art et ne tarda pas à occuper un rang social élevé. Puis il quitta Middelbourg, passa à Berg-op-Zoom, séjourna à Utrecht et finit ses jours dans la calme cité de Bréda.

Selon le mot de M. Bol, Bosschaert travaillait avec « une patience inspirée ». Il a exécuté de vrais portraits de fleurs, les plaçant toutes sous un jour impartial. En général ses bouquets sont composites, deux seulement sont consacrés à une seule espèce de fleurs. Au sommet, il place une couronne impériale, un lys, un iris ou une tulipe. La disposition est symétrique par rapport à l'axe médian, les fleurs blanches étant de préférence groupées au centre. Le plus souvent le fond est neutre, mais il arrive que le bouquet soit placé sur l'entablement d'une fenêtre et se détache sur le ciel et un paysage lointain. Vers la fin, les motifs s'allègent, la vision devient plus sensible. Bosschaert termine par une splendide gerbe de plusieurs douzaines de fleurs, « sa neuvième symphonie » en quelque sorte...

Le ménage d'Ambrosius le vieux semble avoir été très uni. Balthasar van der Ast, le jeune beau-frère de Bosschaert, devenu orphelin à quinze ans, est recueilli par le Maître : à cet âge, l'influence qu'il subit de lui est profonde. C'était l'époque où la mode se portait vers les coquillages exotiques : on les collectionnait. Van der Ast s'en fit une spécialité et adjoignit aux fleurs et aux fruits ces merveilles irisées venues des mers de Cuba, de l'Inde ou de l'Indonésie. Le jeune peintre se montre plus divers qu'Ambrosius. Ses compositions sont plus variées, surtout il se soucie bien davantage du jeu des tonalités dans la lumière et de l'enveloppe aérienne. Certaines de ses conceptions sont vraiment neuves, telle cette table avec ses coquillages, son vase de fleurs et ses fruits, placée dans l'embrasure d'une fenêtre qui l'éclaire de côté. Il tente la synthèse des motifs de fleurs et de fruits, difficile problème qui ne sera résolu d'une manière parfaite que par son élève J. D. de Heem.

Lorsqu'Ambrosius le vieux meurt à quarante-huit ans, il laisse plusieurs enfants encore jeunes. La veuve et les orphelins se regroupent autour de Balthasar van der Ast. Habile, séduisant, excellent dans le rendu des fruits et des fleurs, Johannes Bosschaert est un enfant

prodige, mais il disparaît tôt. Son frère Abraham est au contraire un « ennuyeux rejeton » qui répète à satiété, avec platitude, quelques motifs de son père. Enfin, Ambrosius le jeune, se révèle peintre de grande classe, ingénieux dans ses compositions, aimant à utiliser les courbes et les volutes de la végétation. Il paraît aussi avoir eu certaines préoccupations symboliques. Déjà, son oncle Van der Ast avait peint une nature morte (Cat. n° 121) dont le sens demeure bien énigmatique. Dans la collection Lugt, il y a, d'Ambrosius le jeune, une grenouille morte, couchée sur le dos, entourée de mouches bleues, pitoyable et affreusement macabre. C'est un redoutable *memento mori*, sans nul symbole d'espoir, alors que dans les *Vanitas*, souvent quelques épis de blé impliquaient la promesse d'une renaissance. Ici, tout est mort et destruction irrémédiable. Il est probable que d'autres tableaux ont aussi un sens allégorique : c'est pour M. Bol l'occasion d'exprimer son opinion sur cette question.

L'auteur ne croit pas à la signification symbolique des bouquets composés dans la première moitié du XVII^e siècle. Ce n'était pas ce que les amateurs demandaient. De plus, à la fin du XVI^e siècle, il y avait eu afflux de fleurs nouvelles, d'importation récente : nul n'a connaissance d'un caractère emblématique qui leur aurait été conféré à ce moment et qui aurait été analogue à celui du lys, de la rose ou de la violette. Pour les fruits, il en va différemment. M. Bol cite les interprétations de M. Bergström pour des tableaux d'Ambrosius le jeune, mais il demeure mi-convaincu, mi-sceptique, ne sachant trop s'il faut admirer la subtilité du peintre ou l'ingéniosité de son exégète... Il est certain qu'au milieu du XVII^e siècle, les symboles issus du Moyen Âge et de la Renaissance perdent peu à peu leur sens. La nature morte allégorique ne sera bientôt plus qu'un déjeuner ou un dessert. Toutefois, chez certaines d'entre elles on devine encore que le peintre, d'une manière peut-être à demi-consciente, a fait encore quelques allusions. Le rapprochement de certains éléments ne semble pas fortuit mais plutôt déceler une intention.

Après avoir rappelé que Jérominus Swerts, gendre d'Ambrosius l'ancien, s'était aussi rallié au genre familial, M. Bol consacre un dernier chapitre à l'influence des Bosschaert à Utrecht, Amsterdam, Harlem, Delft, Dordrecht et Middelbourg. Un bon catalogue complète le volume.

Appuyé sur des recherches étendues et sur une interprétation adroite des pièces d'archives, le livre de M. Bol est par surcroît d'une lecture fort agréable. Point de prétentions ambitieuses ni de théories obscures : du bon sens et un humour plaisant. Et pourquoi, je vous prie, la critique d'art serait-elle soit un lyrisme vaticinateur, soit une érudition maussade?

A.-P. DE MIRIMONDE.

SOMMAIRE

CONTENTS

GEORGES WILDENSTEIN :

Deux primitifs du temps de Jean le Bon..... p. 121

JEAN-PIERRE SEGUIN :

Conservateur à la Bibliothèque nationale : *La découverte de l'Italie par les soldats de Charles VIII, 1494-1495, d'après les journaux occasionnels du temps*..... p. 127

HANS H. LENNEBERG :

Conservateur adjoint, Département d'Art et de Musique, Brooklyn Public Library, Brooklyn, N.Y. : *Le Paradis Terrestre de Bosch : considérations et critiques musicologiques*. 135

JEAN SEZNEC :

Professeur à l'Université, Fellow of All Souls College, Oxford : *Michelet et l'Annonciation*..... p. 145

D^r JEAN VINCHON :

La tache et les dessins de Victor Hugo..... p. 153

JEAN-BERTRAND BARRÈRE :

Professeur, Université de Cambridge : *Dessins de Victor Hugo dans deux carnets de la collection Lucien Graux*.. p. 161

EDOUARD-JACQUES CIPRUT :

Délégué au recensement des monuments anciens de la France : *L'auteur du grand médaillon en bronze du poète Philippe Desportes (Musée du Louvre)*..... p. 173

BIBLIOGRAPHIE PAR :

MM. Germain BAZIN, conservateur en chef des Peintures du Louvre, Yves BRUAND, professeur à l'Université de São Paulo, Mme S. B. BRUNNER, MM. Charles DELVOYE, professeur à l'Université libre de Bruxelles, Louis HAUTECŒUR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, André JAMMES, Jean MARCADIÉ, professeur à la Faculté des lettres de Bordeaux, A.-P. DE MIRIMONDE, président de Chambre à la Cour des Comptes de Paris..... p. 177

Two Early Masters of the time of John the Good. p. 121

Curator, Bibliothèque nationale, Paris : *The discovery of Italy by the soldiers of Charles VIII, 1494-1495, as related by the occasional journals of the time*..... p. 127

Assistant Chief, Art and Music Division, Brooklyn Public Library, Brooklyn, N.Y. : *Bosch's Garden of Earthly Delights : Some Musicological Considerations and Criticisms*..... p. 135

Professor, All Souls College, Oxford : *Michelet and the Annonciation*..... p. 145

Blobs and drawings by Victor Hugo..... p. 153

Professor, Cambridge University : *Drawings by Victor Hugo in two Sketch-books in the Lucien Graux Collection*..... p. 161

Deputy for census of ancient monuments in France : *The author of the great bronze medallion of the poet Philippe Desportes*..... p. 173

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Blanche de Navarre présentée par Saint Louis, Paris, B. N., Est. Phot. E. Mas.....

Reproduced on the cover :

Blanche de Navarre presented by St Louis. Paris, B. N., Est. Phot. E. Mas.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *La chasse de Sainte Gertrude à Nivelles*, par Claudine DONNAY-ROCMANS ; *Thomas de Leu et le portrait français de la fin du XVI^e siècle*, par Andrée JOUAN ; *Les peintures de Charles Eisen*, par Claire LEMOINE-ISABEAU ; *Greuze's Frontispiece for "Sophronie"*, par E. MUNHALL ; *Sur le château de Charleval*, par J. ADHÉMAR.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1961)

France, Communauté Française : 68 NF
Etranger : 74 NF

SUBSCRIPTION PRICE (1961)

\$ 18.00

PRIX DU NUMÉRO :

France, Communauté Française : 9 NF

SINGLE COPY :

\$ 2.00

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES

1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10

COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de un Nouveau Franc.